Die Handzeichnungen Lukas Cranachs des Älteren

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen Fakultät der Johann Wolfgang Goethe-Universität

Frankfurt am Main

Vorgelegt von

Theo Ludwig Girshausen

aus Frankfurt am Main

Diss. Frankfurt a/m.
1936.

*39350.

Referent: Professor Dr. A. E. Brinckmann

Korreferent: Professor Dr. P. Kirn

Tag der mündlichen Prüfung: 6. Mai 1936

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Einleitung

Die Werke des Lucas Cranach haben durch die Jahrhunderte ihre Volkstümlichkeit bewahrt. Man kannte und nannte zu allen Zeiten den Maler der Reformation, den Hofkünstler der sächsischen Landesfürsten, den treuen Freund Luthers und seiner Mitstreiter für die Sache des Protestantismus. Zahlreich sind die Bücher und Aufsätze, die — seit altersher — das malerische Werk Cranachs zu beleuchten suchten. Aber erst vor einigen Jahren ist das Buch erschienen, in dem die Gemälde des Meisters in größtmöglicher Vollständigkeit zusammengetragen und bildlich vor Augen geführt wurden, nachdem viele Versuche in dieser Richtung zu immer weiterer Kenntnis des Materials geführt hatten. Die Holzschnitte und Kupferstiche Cranachs liegen schon seit langer Zeit — vor allem durch die Veröffentlichungen von Lippmann, Flechsig und Geisberg — stilkritisch gesichtet und zeitlich geordnet in schönen Reproduktionen vor. Damit ist die wissenschaftliche Forschung über das Werk Cranachs zu einem gewissen Abschluß gelangt. Die vorliegende Arbeit versucht nun, die Zeichnungen des Meisters zu sammeln und sie dem malerischen und graphischen Werk anzugliedern.

Die Handzeichnungen standen erklärlicherweise keineswegs so wie Malerei und Graphik im Brennpunkt des Interesses, haben aber immer Beachtung gefunden. Der erste, der eine Anzahl Cranachzeichnungen aufführte, war Joseph Heller in seiner Monographie, die 1810 in der ersten und 1844 in der erweiterten zweiten Auflage erschien. Er schöpfte seine Kenntnis über die Handzeichnungen Cranachs zumeist aus alten Auktions- und Sammlungskatalogen. Unter den annähernd 50 Blättern, die er erwähnt, ist nur eine einzige, die heute noch als Cranach anerkannt wird.

Schuchardt, der seinen Forschungsergebnissen persönliche Kenntnisnahme des Materials zugrunde legte, führt in seinem dreibändigen Cranachwerk von 1851 und 1871 eine kleine Anzahl Zeichnungen an, von denen die meisten heute noch als Originale gelten. Erst die oben erwähnte neueste Veröffentlichung der Gemälde des Lukas Cranach von Friedländer-Rosenberg (1932) verwertete eine größere Reihe von Handzeichnungen des Meisters in dem kritischen Katalog und brachte gleichzeitig den ersten Versuch einer

chronologischen Ordnung. Aufgenommen wurden allerdings nur die Zeichnungen, die mit den Cranachgemälden in direkter Beziehung stehen. Unter den vielen Einzeluntersuchungen und Veröffentlichungen, die sich mit den Handzeichnungen Cranachs beschäftigten, sei vor allem auf die Ergebnisse Elfried Bocks hingewiesen, auf den eine größere Anzahl von Bestimmungen zurückgeht. 15 der schönsten Cranachzeichnungen veröffentlichte Curt Glaser in dem Mappenwerk der Gesellschaft für zeichnende Künste, 1922, in sorgfältigsten Reproduktionen, die für den, der die Originale nicht kennt, einen trefflichen Ersatz bieten.

Zu dem großen malerischen und graphischen Werk Cranachs und seiner Schule haben sich vergleichsweise wenige Zeichnungen erhalten. Cranach war durchaus mehr Maler als Zeichner und hat sein Bestes auf dem Gebiete linearer Kunst nicht in den Handzeichnungen, sondern in seinen Holzschnitten hinterlassen. In dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts tritt der Künstler mit einer temperamentvollen Liniensprache hervor, später muß er sich — als Hofmaler der sächsischen Kurfürsten — mehr den malerischen Aufgaben zuwenden. Seine Tätigkeit auf dem Gebiete des Holzschnittes läßt schon im zweiten Jahrzehnt nach, um schließlich fast völlig aufzuhören. Nur die erhaltenen Handzeichnungen lassen noch ein Urteil über den linearen Stil des späteren Cranach zu.

Der Versuch einer Chronologie der eigenhändigen Cranachhandzeichnungen stößt auf mancherlei Schwierigkeiten. Das Material beleuchtet in seiner Verschiedenartigkeit die mannigfaltigen Aufgaben, denen sich der Hofmaler zu unterwerfen hatte. Diese Verschiedenartigkeit macht aber eine zeitliche Bestimmung äußerst schwierig. Dazu kommt, daß sich der Zeichenstil des Künstlers nicht klar überschaubar fortentwickelt. Wohl gelingt es, einige Gruppen von Zeichnungen stilistisch zusammenzurücken, daneben aber kommen wieder Blätter vor, die sich einer entwicklungsmäßigen Einordnung widersetzen. Ueberraschend oft treten alte und neue Stilelemente nebeneinander auf. Die Gemälde bieten naturgemäß die beste Handhabe zur Datierung. Viele Zeichnungen führen direkt auf eine bekannte Gemäldekomposition hin oder stehen thematisch einer bestimmten Gruppe nahe. Doch keine Zeichnung stimmt mit einer Tafel genau überein. Die Variation war die größte Stärke — in vieler Beziehung aber auch Schwäche — Cranachs und seiner Werkstatt.

Es ist keineswegs so, daß die großartige Linienkunst des Meisters in späteren Jahren verkümmerte. Immer wieder finden sich Zeichnungen, die schlagartig das nicht zu unterschätzende Könnertum Cranachs auf diesem Gebiet unter Beweis stellen. Aber viele Gelegenheitsarbeiten müssen heute — bei dem Fehlen eines gleich-

mäßig erhaltenen Materials — die vorhandenen Lücken füllen und geben uns kein deutliches Bild von dem, was Cranach zu schaffen vermochte. Die bemerkenswertesten Zeichnungen übertreffen bisweilen die verwandten Gemäldekompositionen, ragen aber trotzdem nicht derart über das allgemeine Arbeitsniveau der Werkstatt empor, wie wir das bei Dürer und seinem Schulkreis feststellen können. Der Meister stand — nach Ausweis seiner persönlichen Zeichnungen — nicht weit über, sondern in dem Betrieb seiner Werkstatt. Seine Direktiven, die er in den Entwürfen seiner Hand uns vorlegt, sind trotz der sichtlichen Unterordnung unter das malerische und graphische Werk wertvolle Zeugnisse zur Beurteilung seiner künstlerischen Art und Kraft.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547418_0002

Die Handzeichnungen Cranach's von den Wiener Jahren bis zum Beginn der Wittenberger Tätigkeit 1500-1505

Mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts setzt in den Donauländern eine starke und überraschende künstlerische Bewegung ein, die zu den tiefsten Offenbarungen des deutschen Wesens führen sollte. Aus noch nicht einwandfrei erkannten Ursachen entsproß dem naturgesegneten Boden eine Künstlergeneration, die trotz erstaunlichster Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungswelt durch bodenständige und nationale Elemente eng miteinander verbunden war. Die donauländische Kunst der Jahre nach 1500 bietet ein Bild seltener volkstümlicher Geschlossenheit. Grenzen, die der künstlerischen Gestaltung Jahrhunderte lang gesetzt schienen, wurden mit einem Male durchbrochen. Ein elementares Naturerlebnis bildete die Grundlage zu solch erstaunlichem Aufbruch gestaltender Kräfte. Cranach war einer der frühesten, die auf diesem für große Ereignisse reifen Schauplatz erschienen. Ihm, dem Franken, gelang es, den gegebenen Vorbedingungen eines neuen künstlerischen Sehens und Empfindens zu vollem Durchbruch zu verhelfen. Dabei ist Cranach seiner Umwelt eng verpflichtet, obwohl es schwer fällt, auf direkte künstlerische Vorbilder hinzuweisen.

Das starke Naturgefühl, das alle seine Werke dieser Jahre von 1500—1504 erfüllt, dankt er größtenteils dem Boden, auf dem er zum ersten Male für uns — als etwa 30jähriger — in Erscheinung tritt. Schon seine frühst bekannten Arbeiten gewähren einen guten Ueberblick über den Umfang seiner künstlerischen Welt. Am Anfang stehen starke, leidenschaftlich empfundene Holzschnitte, es folgen die gemalten religiösen Darstellungen in Wien und die Porträts, die sich heute in Winterthur, Nürnberg und Berlin befinden. Die Wirkung, die von Cranachs Linien- und Farbensprache ausging, ist beträchtlich gewesen. Der Zeichner Cranach tritt in dieser Wiener Zeit dem Maler fast gleichberechtigt gegenüber. Neben den ersten Holzschnitten sind die beiden Berliner Blätter mit den an's Kreuz gefesselten Schächern (Kat. 1 u. 2) dafür ein schlagender Beweis. Die beiden Zeichnungen fallen durch ihren unerhörten Realismus auf. In den qualvollsten und absonderlichsten Verrenkungen winden sich die zu Tode gemarterten Verbrecher an den Kreuzen. Mit wenigen unruhigen, von der Leidenschaft mitgerissenen Kreidestrichen weiß

Cranach das ganze Elend dieser Unglücklichen zu schildern. Um Anatomie kümmert sich der Künstler weniger, die Körperformen quellen aus ihrer organischen Struktur heraus. Die beiden Schächerdarstellungen überraschen durch einen furios hingestrichenen Massenstil und durch Körperbildungen mit scharf akzentuierten Gelenkpunkten, übertrieben langen, gewundenen und gebogenen Gliedern, mächtig vorquellenden Muskulaturen und breitknochigen Kopfformen. Die Zeichnungen, die ihre Leidenschaft des Vortrags durch die vielen unbekümmert hingestrichenen Pentimente schlagend beweisen, erreichen ein hohes Maß an Plastik und Volumen. Die Wahl der Zeichenmittel ist meisterhaft dem Inhalt der Darstellungen angepaßt. Von dem rotbraunen Grund heben sich die breiten, schwarzen Kreidestriche ab, die — durch eine kräftige Schattierung und helle weiße Lichter belebt — zu reichen Erscheinungsformen zusammenrücken. Dazu kommen noch starke Kontraste und scharf betonte Uebergänge, um eine vitale Triebkraft und erdhafte Naturnähe zum Ausdruck zu bringen.

Durch diesen derben, ja fast brutalen Realismus unterscheidet sich Cranach doch von seiner donauländischen Umgebung, die eine naturhafte Empfindung keineswegs in so schroffer, übertreibender Form zum Ausdruck brachte. Wir müssen für einen solch' eigenwilligen Charakter der Frühwerke Cranachs irgendwelche Eindrücke voraussetzen, die der Künstler in Gegenden Deutschlands empfangen hat, die er vor seiner Ankunft in Wien berührte. Aus seinem Heimatlande Franken sind uns solche Züge in dieser Form nicht bekannt. Ich glaube, daß Glaser recht hat, wenn er auf bayuvarische Einschläge in der Cranachschen Frühkunst hinweist. Bei Jan Pollak und Mälesskircher — in der Plastik bei Erasmus Grasser — finden wir ähnliche Gliederverrenkungen und übertreibende Derbheit. Die saftigen und freien Naturdarstellungen, mit denen Cranach seine Gemälde auszuschmücken versteht, sind den Einwirkungen der Wiener Atmosphäre anzurechnen. In den frühen Gemälden Cranachs scheint sich bayerische Körperauffassung mit donauländischem Naturempfinden zu paaren.

Eine Komposition des Meisters, für die die Berliner Schächer als genaue Vorstudien in Betracht kämen, ist nicht bekannt. Die Darstellungen schließen sich aber den Schächern auf dem 1502 datierten Kreuzigungsholzschnitt (Geisberg, Nr. 559) eng an. Der rechte Schächer dieses Holzschnittes hat vor allem eine auffallende Aehnlichkeit mit der einen Berliner Darstellung (Kat. 1), besonders in dem Motiv der von dem Haupt herabrauschenden Flut feinsträhniger, ungeordneter Haare, die das zu Boden gewandte Gesicht verdecken. Auch findet die naturalistische Ausgestaltung des Kreuzesholzes auf den Berliner Zeichnungen in diesem Holzschnitt ihre

Analogie. Die Münchener Kreuzigung von 1503 zeigt kunstvolle quadratisch in glatten Flächen zubehauene Balken, aus denen die Kreuze zusammengefügt sind und die das allmähliche Abrücken der Cranachschen Kunst von der drängendsten Naturform deutlich belegen. Die Münchener erweisen den Berliner Schächer-Darstellungen gegenüber eine organisch durchgebildete Tektonik und setzen eine fortgeschrittene Kenntnis der anatomischen Verhältnisse voraus. Der Vergleich zeigt deutlich, in welch schnellem Tempo sich die Kunst Cranachs in dieser entscheidenden Zeit fortentwickelte. Für jeden anderen Künstler bedeutete der Uebergang von Sturm und Drang zu einem ruhigeren Sein einen Gewinn, für Cranach aber mehr einen Verlust, wie es die künstlerische Entwicklung der Folgezeit verdeutlicht. Daß Cranach in diesen Jahren, in denen er uns zuerst entgegentritt, am weitesten von dem Weg des Gewohnten abgewichen ist, macht nicht zum letzten seinen frühen Ruhm aus. Sobald er in bekannte Bahnen einlenkt, verliert er für uns an besonderem Interesse.

Eine ähnliche künstlerische Entwicklung nahm Jörg Breu, der Augsburger, der in dieser entscheidenden Zeit neben Cranach in den Donauländern wirkte (s. Ernst Buchner in den „Beiträgen zur Deutschen Kunst" II.). Beide Künstler gehen von verschiedenartigen Voraussetzungen aus, gewinnen aber durch den starken Einfluß ihrer Umwelt neue Werte, die ihren Arbeiten verwandte Grundzüge beifügen. Mehrere Zeichnungen des Jörg Breu wurden früher für Cranach in Anspruch genommen, da man die stilistische Verschiedenartigkeit infolge der auffallenden Verwandtschaft von Temperament und Drastik übersah. Auch er scheint — wie Cranach — von bayerischen Einflüssen nicht unberührt zu sein. Eine Cranachzeichnung, die solche Voraussetzungen zu der Kunst des Meisters noch einmal deutlich werden läßt, wurde von E. Bock im Germanischen Museum zu Nürnberg entdeckt. Das Blatt stellt eine törichte Jungfrau (Kat. 3) dar, die sich enttäuscht von der erloschenen Lampe abwendet. Man könnte an eine dralle, derbe Bauernmaid denken, wenn nicht die Lampe auf den eigentlichen Sinn der Darstellung hinwiese. Alles auf der Zeichnung erinnert an den kernigen bayerischen Menschenschlag, wie wir ihn bei Cranach öfters dargestellt finden — am ähnlichsten sicherlich in dem Hlg. Stephanus auf dem Holzschnitt von 1502 (Friedländer-Rosenberg, Textabb. S. 5).

Vergleicht man einmal die breiten, derben Gesichtszüge des Hlg. Stephanus — mit der plumpen Nase und den vortretenden rundlichen Wangen — mit denen der törichten Jungfrau, so wird die Nähe ein und derselben künstlerisch gestaltenden Kraft wohl spürbar. Beide Gestalten sind von demselben schwerblütigen Naturell. Die wurzelhaft verwachsenen Falten des Gewandes der törich-

ten Jungfrau finden in dem oben erwähnten Holzschnitt sowie in den anderen Cranachwerken dieser Epoche eine nahe Parallele. Bis in die Zeit von 1504 („Ruhe auf der Flucht" in Berlin) gibt Cranach ähnliche unruhig gekräuselte Faltenpartien, die sich vom kraftvoll krausen Stil zu einem empfindsam reichen Leben hinentwickeln. Der spitze Federzug der Zeichnung ist trotz einiger Unsicherheiten zügig und schwungvoll. Weißhöhung und Lavierung sind mit starkem Gefühl für Wirkung und Ausdruck gesetzt und zusammengestimmt. Die sichere Lavierungstechnik der Zeichnung läßt an den späteren Cranach denken, der gerade auf diesem Gebiete ein besonderes Geschick entwickelte. Das Blatt zeugt von einer erstaunlichen Beobachtungsgabe und impulsiven Kraft und ist darin durchaus die frisch erfaßte Aeußerung eines in seiner Entwicklung noch nicht ausgereiften Künstlers. Doch dürfen wir uns in einem Punkte nicht täuschen: So eng wir auch die Zeichnung mit den Werken Cranachs in Verbindung bringen können, so reichen meiner Ansicht nach die für den Meister sprechenden charakteristischen Einzelheiten nicht völlig aus, um ihm das Blatt mit letzter Sicherheit zuzuschreiben.

Allein von den erhaltenen Zeichnungen der Jahre 1502—1504 aus gesehen ist eine Antwort auf die Frage künstlerischer Einflüsse in dem Werk Cranachs äußerst schwierig. Man muß schon die Gemälde und Holzschnitte heranziehen, um zu weiteren Ergebnissen zu gelangen. Die Zeichnungen des Meisters stehen ziemlich isoliert und selbständig in dieser Zeit und diesem Raume dar. Das Berliner Blatt (Kat. 4) mit dem Liebespaar (datiert 1504), das bis in die letzten Jahre Gegenstand einer lebhaften Erörterung war und voraussichtlich noch längere Zeit bleiben wird, verrät deutlich Dürersche Einflüsse, die auch in anderen Cranachwerken festgestellt werden können. Vor allem sind es die Holzschnitte, bei denen Cranach sich an Dürer orientiert. Friedländer-Rosenberg haben das Verdienst, durch die Gegenüberstellung des Dürerschen Kreuzigungsholzschnittes (um 1497) mit dem Cranachholzschnitt desselben Themas von 1502 (im Text, S. 8 u. 9 das.) auf diese Tatsache hingewiesen zu haben. Das Berliner Liebespaar verrät nicht nur in den dargestellten Einzelheiten, sondern auch in dem Zeichenstil eine deutliche Abhängigkeit von Dürerscher Kunst. Zudem macht das Blatt einen ganz holzschnittmäßigen Eindruck, als hätten wir hier die Vorzeichnung zu einem großen Cranachholzschnitt vor uns. Ueberraschend bleibt die Größe der Zeichnung. Winkler, der eifrigste Verfechter der Altdorfer These, gibt selbst zu, „das Liebespaar von 1504 ist ein anspruchsvolles großes Blatt mit sehr ausgeprägten künstlerischen Eigenschaften wie die meisten Cranachwerke dieser Zeit". Es erübrigt sich bei dem Umfang der Literatur, die sich um dieses Blatt

bemüht, noch einmal alle Gründe aufzuführen, die für eine Autorschaft Cranachs sprechen. Friedländer konnte durch das neue Auftauchen eines Cranachholzschnittes (Christus am Oelberg, Unikum des Metropolitan Museum in New York, Abb. Friedländer-Rosenberg im Text S. 11 u. Geisberg Nr. 557) seine Bestimmung auf Cranach noch verstärken. Die Zeichnung wäre wohl widerspruchslos für ihn anerkannt worden, wenn nicht zwei Tatsachen beständen, die die gewonnenen Ergebnisse wieder in Zweifel zögen. Das eine ist der stilistische Unterschied, der mit der ebenfalls 1504 datierten Martinszeichnung in München (Kat. 5) besteht — darüber ließe sich noch hinwegsehen, zumal wir wissen, wie wandlungsfähig sich Cranach gerade in dieser Zeit stürmischer Entwicklung erweist und in welchem Maße sich das Münchener Blatt auch in Zwiespalt mit dem Berliner Gemälde der „Ruhe auf der Flucht" befindet. Das andere ist ein weit schwerer wiegendes Argument gegen Cranach: Die Fremdartigkeit der bei dem Datum verwendeten Ziffern. Aehnliche Formen finden wir bei den zahlreichen datierten Werken Cranachs nicht. In diesem Punkt setzt die Forschung Friedrich Winklers ein, um es bei einem Vergleich mit den bekannten Altdorferdatierungen zum mindesten wahrscheinlich zu machen, daß die Ziffern von Altdorfers Hand geschrieben wurden. Aus diesem Grunde und anderen stilistischen Vergleichen heraus schrieb Winkler das Blatt dem Regensburger Meister zu. Gewiß müßte jeder dem Argument Winklers beistimmen, wenn eine enge stilistische Verwandtschaft mit dem Werke Altdorfers vorläge. Es besteht kein Zweifel, daß sich das Berliner Blatt eng an die ersten Cranachwerke anschließt und nicht ohne Zwang den frühstbekannten Altdorferarbeiten vorangestellt werden kann.

Altdorfer setzt für uns greifbar erst im Jahre 1506 mit seinen Werken ein. Es ist kaum anzunehmen, daß er mit einem solch überraschend großzügigen Versuch, wie ihn das Berliner Blatt darstellt, beginnt, um zwei Jahre später in kleinformatigen Blättern als durchaus schüchterner Anfänger zu erscheinen. Altdorfer müßte, wenn das Berliner Blatt von ihm geschaffen wäre, in seinen späteren Arbeiten einen Schritt rückwärts getan haben. Was die ersten sicheren Altdorferarbeiten alle erkennen lassen, ist eine deutlich auffallende Unsicherheit in der anatomischen Wiedergabe der Menschendarstellung. Vor allem die Frauen zeigen merkwürdig verschobene Köpfe, winzige kreisrunde Augen, lange Hälse und stark abfallende Schultern. Wir können in den Arbeiten Altdorfers von 1506—1508 mehr als sechs gut vergleichbare Frauengestalten nachweisen, die sich alle im Typus deutlich von der Dame des Berliner Liebespaarblattes unterscheiden.

Ein solch' kompositionelles Können, wie es das Liebespaarblatt verrät, besaß der Regensburger im Jahre 1504 noch nicht. Das erweisen seine ersten signierten Arbeiten mit Sicherheit. Hinter jenem Berliner Blatt steckt ein erfahrener Praktiker, kein ängstlich und linkisch einsetzender Anfänger wie der Altdorfer dieser Jahre. Betrachten wir einmal die auf seinem Einsiedlerstich von 1506 wiedergegebenen Bäume, so werden wir diese etwas schwerfälligen, unorganischen Holzklötze nicht übersehen können, die sich weit von den reichdetaillierten Naturgebilden der Berliner Zeichnung absetzen. Altdorfer verschleiert hinter unklaren, summarischen Behandlungen sein noch in den Anfängen steckendes Können. Es besteht demgegenüber kein Zweifel, daß dem fast 10 Jahre älteren Cranach eine solche Zeichnung sicher zuzutrauen wäre. Das 1508 gezeichnete Liebespaar Altdorfers (heute im Goethehaus zu Weimar), das sich am besten mit der Berliner Darstellung vergleichen läßt, zeigt ein ganz anderes kompositionelles Gefühl und eine verschiedenartige Strichführung — trotz des engen thematischen Zusammenhanges. Der Künstler, der das Berliner Liebespaar geschaffen hat, war ein schwungvoller, wortreicher Erzähler, der sich in der Ausmalung von Einzelheiten nicht genug tun konnte, und kein so herber, verschlossener Mensch, wie es der junge Altdorfer war.

Wenn wir aus solchen Erwägungen heraus erkannt zu haben glauben, daß das Berliner Liebespaar keine selbständige Altdorferarbeit ist, so bleibt immerhin das Rätsel der für Cranach merkwürdigen Datierungsform bestehen. Von Cranachs Hand können solche Ziffern kaum stammen, dafür bieten seine sonst bekannten Zahlzeichen der Jahre 1502—1504 einen deutlichen Beweis. Ich glaube, daß wir hier eine Kopie nach einem Cranachoriginal in Betracht ziehen müssen, die nach Ausweis der Datierungsform vielleicht von der Hand Altdorfers stammt. Es läge demnach ein ähnlicher Fall vor, wie wir ihn von Dürer her kennen, der seine Kopien nach Mantegna mit der Zahl des Jahres versah, in dem seine Nachzeichnungen entstanden sind.

Es ist schon mehrfach beobachtet worden, daß in der Berliner Zeichnung ein überaus schöner und geschickter kompositioneller Entwurf mit keineswegs kongenialen zeichnerischen Fähigkeiten ausgedrückt wurde. Dornhöffer und ihm folgend Winkler sprechen von einer „unsicheren Hand" und einer „nachtastenden Zeichenweise". Dazu kommen auffallende Verzeichnungen, wie die verkrüppelte Hand der Frau oder ihre viel zu lange rechte Schulterlinie, in der sich der Zeichner des Blattes stark vergriffen hat. Betrachtet man das Berliner Blatt in allen seinen Einzelheiten genau, so wird man noch weitere Anhaltspunkte dafür finden, wie deutlich sich der Kopist an vielen Stellen durch eine unsichere zögernde

Linienführung verrät. Geben wir der oben vorgetragenen Meinung Raum, so lösen sich manche Schwierigkeiten, auf die vielfach hingewiesen wurde. Dornhöffer sagt von der Berliner Zeichnung folgendes: „Ohne seine Datierung würde man es wohl widerspruchslos auf die Stufe der frühesten Holzschnitte (Cranachs), also neben die Dresdener Kreuzigung setzen. So wäre die ganze Gruppe von Werken in eine einleuchtende chronologische Reihe gebracht." Falls das Berliner Blatt die Kopie eines Cranachoriginals ist, müßte es vor 1504 entstanden sein und rückte von der schwer mit ihm zu vereinbarenden Martinszeichnung von 1504 ab, auf die frühen Cranachholzschnitte zu, denen sich die Berliner Zeichnung mühelos anschließt. Sie ist als Kopie dem Regensburger Meister, der sich eng an das von Cranach gegebene Vorbild anlehnen konnte, durchaus zuzutrauen. Als Künstler, der die Befähigung seiner Natur kannte, tritt Altdorfer 2 Jahre nach 1504 mit den ersten selbständigen Arbeiten hervor — unsicher, aber erstaunlich eigenwillig und unabhängig. Den Einfluß Cranachs darf man bei Altdorfer nicht im stilistischen, sondern in der Weite und Kühnheit des Blickes, dem Flug der Phantasie und dem engen Verbundensein mit Natur und Umwelt suchen. Die Berliner Liebespaarzeichnung ist eines der stärksten Cranachschen Manifeste des neuen Naturempfindens, das die Grundlage abgeben sollte für den von Altdorfer und Huber weiter entwickelten Donaustil. Als solches bleibt das Blatt ein wertvolles Zeugnis in der Reihe von Cranachs frühen Werken.

In dem Kreis der donauländischen Meister des 16. Jahrhunderts hat die Handzeichnung sich am weitgehendsten eine autonome Stellung errungen. Sie wurde hier zu einem selbständig in sich abgeschlossenen Kunstwerk ausgebildet. Die allermeisten Zeichnungen der Donaumeister dienten nicht dazu, als Entwürfe in einem Gemälde aufzugehen, sondern traten mit dem Anspruch auf, als freie und persönliche Leistungen ihres Urhebers gewürdigt zu werden. Eine solche Forderung konnten die Zeichnungen nur auf Grund sorgfältigster Ausführungen und absoluter Geschlossenheit der Bildwirkung erheben. Dazu dienten eine sorgsam vorbereitete Grundierung, eine streng ausgearbeitete Linienführung, ein ausgesprochener Reichtum an Farben — wobei der Weißhöhung eine Hauptrolle zufiel — und nicht zuletzt eine besondere Wertsteigerung durch Beigabe von Jahreszahl und Künstlersignatur.

Die Münchner Cranachzeichnung der „Hlg. Martin und der Bettler" (Kat. 5; dat. 1504) trägt alle die oben erwähnten Merkmale. Sie scheint Vorgängerin dieser zeichnerischen Sonderexistenzen im Donauraum zu sein. Cranach hat in seinen späteren Jahren nie mehr einer Zeichnung einen solch' abgeschlossenen Charakter verliehen. Nur selten finden wir seit der Wittenberger Zeit auf den

Entwürfen Jahreszahl und Datierung. In der künstlerischen Entwicklung des Meisters geriet die Zeichnung immer stärker in die Abhängigkeit der Gemälde und wurde einer besonderen Hervorhebung nicht für würdig erachtet. Auch in dem vorliegenden Falle drückt sich die donauländische Tradition in seinem Schaffen deutlich aus.

Das Clair-obscur-Blättchen ist schon immer wegen seines etwas derben, kraftvollen und holzschnittartigen Charakters aufgefallen. Es ist möglich, daß diese Zeichnung für die Entwicklung der späteren Hell-dunkel-Holzschnitte Cranachs vorbildlich gewesen ist. Aus einer solchen immer weitergetriebenen malerischen Bereicherung der Handzeichnungen ist die Erfindung des Hell-dunkel-Schnittes, die Cranach im besonderen angeregt hat, keineswegs erstaunlich. Doch sind noch mehrere Jahre vergangen, ehe der Meister sich mit den ersten Versuchen auf diesem Gebiet hervorwagte.

Die Münchner Zeichnung fällt durch eine phantastische Fülle von Einzelschilderungen auf. Hier erreicht Cranach ein Höchstmaß an packender, drastischer Erzählerkunst. Eine Schar reichaufgeputzter Ritter zieht durch ein Stadttor, voran der Hlg. Martin, der mit dem unglücklichen Bettler seinen Mantel teilt. Neben dem hohen Torbogen sitzt mit der Klapper in der Hand sein Weib und sein Kind — wie er ausgestoßen und hilflos. In allen Einzelheiten wird klar, wie sehr Cranach die wirkungsstarken Effekte liebt. Er schätzt die Formen, die ein Höchtsmaß an Leben, Reichtum und Bewegung in sich tragen. Die Komposition, so klar sie an sich ist, wird durch eine Ueberbetonung selbständiger Einzelheiten in der Gesamtwirkung getrübt. Dazu kommen die vielfältigen Lichter, die über den bläulichen Grund hinweghuschen und eine flimmernde, zitternde Fläche ergeben. Die wildverwobenen, blätterbelaubten Aeste des Baumes scheinen in den hohen Federbüschen und den krausen, langen Mähnen der Pferde ihr quirlendes Spiel fortzusetzen. Der Formenreichtum des Blättchens ist derart groß, daß man die Zeichnung erst längere Zeit auf sich einwirken lassen muß, um die Figuren aus ihrer Umgebung, von der sie sich nicht klar genug abheben, herauszusehen. Cranach verwendet im Grunde schon die Ausdrucksmittel, die Wolf Huber später bevorzugt, um die strahlende Helle einer besonnten Landschaft hervorzuheben. Allerdings gehen die radial ausstrahlenden Himmelslinien Hubers in ihrer Wirkung weit über das hinaus, was Cranach bietet. Seine weißen und schwarzen parallelen Strichlagen am Horizont finden sich später in seinen Holzschnitten wieder, besonders deutlich in dem Golddruck des Hlg. Georg zu Pferd (Lippmann 20).

Eine Cranachzeichnung, die am allerweitesten auf das zustrebt, was später von Altdorfer und Huber in ihren Landschaftsblättern vertreten wurde, befindet sich im Musée Wicar in Lille: „Landschaft

mit Johannes dem Täufer" (Kat. 6). Die Entwicklung der Cranachschen Kunst der Jahre 1502—1504 zeigt aus überraschenden Anfängen heraus eine immer stärkere Annäherung an den Landschaftsstil und die Zeichentechnik, die später in den Werken der Donaumeister (im besonderen bei Altdorfer) in glanzvoller Weise eine Fortsetzung fand. Schon die Technik der Zeichnung ist interessant. Traten die schwarzen Federstriche auf dem Münchener Martinsblatt neben einer kräftigen Weißhöhung noch deutlich in Erscheinung, so ist das Verhältnis hier umgekehrt. Die schwarzen Linien der entwerfenden Feder verschwinden fast auf dem graubraun getönten Papier, dafür bestimmen die hell aufzuckenden weißen Lichter den Charakter des Blattes. So gelangt Cranach schließlich — nach mehreren Vorstufen — zu einer Umkehrung der Zeichnung und ihrer Mittel. Wir kennen eine ähnliche Wirkung von dem Negativ der photographischen Platte her. Cranach zeigt sich gerade in den Jahren seiner Wiener Tätigkeit als ein impulsiver, unternehmender Geist, der auf allen Gebieten der zeichnerischen, malerischen und graphischen Künste zu neuerungssüchtigen Experimenten geneigt war.

Die Zeichnung fällt durch die bevorzugte Stellung der Natur im Rahmen des Bildes auf. Darin geht das Blatt über die in dem Berliner Liebespaar gegebene Darstellung hinaus. So genial und kühn hat Cranach bisher noch keine Landschaft gestaltet. Mehrere räumliche Schichten setzen sich klar hintereinander ab und führen in eine Tiefe, die bis zu den phantastisch ausgezackten Gebirgen schweift, die in der Ferne aufragen. Von Felsen und Baum zu beiden Seiten eingeschlossen, schiebt sich der Raum tief in den Hintergrund hinein. Auffallend ist auch der Wechsel des Striches: mit feinen, klaren Linien ist der zackige Felsen links im Bilde gegeben, auf dem die zerfallene Burg sich erhebt, in breiteren, derberen Strichen erscheint die Vegetation, in wild-krausen, breit-verwischten Weißlinien der Baum und die illusionistische Ferne - - fürwahr eine reiche Skala wirkungsvoller Tonstufen!

Zur stilistischen und zeitlichen Bestimmung des Blattes ist vor allem die Figur des Hlg. Johannes selbst am besten geeignet. Auch hier scheint es auf den ersten Blick — wie auf der Münchener Martinszeichnung — merkwürdig, in welch starkem Maße die Figuren mit ihrer Umgebung zusammengehen. Der Kopf und der Pelz des Heiligen, von feinen weißen Strichen besetzt, wirken wie ein Teil der sie umgebenden Vegetation, und gar das Lamm mit der Kreuzesfahne scheint sich in einen kleinen Busch verwandelt zu haben. Das Lamm hat in der Darstellung auf dem rechten Flügel des Katharinenaltars (Friedl.-Rosenb., Abb. 13) eine nahe Analogie. Die zarte Spitzpinselarbeit an den oberen Partien der Johannesfigur findet einen scharfen Kontrast in den breit und wuchtig gelagerten Ge-

wandpartien. Die mächtig in Bewegung befindlichen Falten des Gewandes sind mit grellen, breit hingestrichenen Lichtern in Plastik und Intensität auf das Höchste gesteigert. In dem bizarr und kraus durchfurchten Mantel des Johannes scheint das gotische Stilempfinden direkt in eine barocke Gefühlswelt umgeschlagen zu sein, die schon an einen charakteristischen Zug der deutschen Kunst der Folgezeit erinnert, wie er sich in der Plastik am deutlichsten bei dem Meister H. L. und Hans Leinberger manifestieren sollte. Auf unserer Zeichnung finden wir Ansätze zu der eigentümlich strudelnden Bewegung, die die Gewänder der deutschen Spätgotik ergreift und mit sich fortreißt. Diese sonderbare, bizarre Formbewegung geht Hand in Hand mit der romantisch phantastischen Ausgestaltung der Naturdarstellung.

In dem markanten Kopf des ergrauten Greises finden wir zum erstenmal einen Typus dargestellt, den Cranach in den Wittenberger Jahren verschiedentlich verwendet. Gerade in dieser Beziehung weist das Blatt in die Folgezeit voraus. Martin Weinberger, der die Liller Zeichnung veröffentlichte und stilistisch bestimmte, erwähnt die deutlich feststellbare Aehnlichkeit mit dem Kopf des Hlg. Christophorus auf dem 1506 datierten Holzschnitt (Lippmann 6). Auch sonst finden wir diesen Typus im Werke Cranachs häufig wieder. Auf unserer Zeichnung räumt er der Naturdarstellung einen solch bevorzugten Platz ein, wie er das später nie mehr getan.

Cranachs Kunst schlägt nun einen Weg ein, der folgendes Ziel kennt: Hervorhebung und Monumentalisierung des Menschen vor der von nun an zurücktretenden Natur. Man sehe sich in diesem Zusammenhang einmal die Holzschnitte des Hlg. Georg (stehend), des Hlg. Christophorus, des reitenden Hlg. Georg und der stehenden Venus mit dem Amor an, um zu erkennen, wie stark sich die dargestellten Figuren von der sie umgebenden Landschaft absetzen. Cranach, der große Wegbereiter einer donauländischen Landschaftsdarstellung — wer will dies angesichts der vorliegenden Zeichnung ableugnen — trennt sich doch scharf von den späteren Donaumeistern. Die Darstellung der menschlichen Figur stand bei ihm immer im Vordergrund und spielte in seiner künstlerischen Entwicklung trotz dem zeitweise stärker vordrängenden Naturelement unverrückbar die größte Rolle. Bei Altdorfer und Huber ist der Sinn für die menschliche Gestalt durch das temperamentvolle, begeisterte Eintreten für die Naturdarstellung nicht so ausgeprägt wie bei Cranach. Es ist heute nicht mehr beweisbar, ob schon Cranach in seinen Zeichnungen zu reinen Landschaftsdarstellungen übergegangen ist. Die Naturstudie der Slg. Königs in Haarlem (Kat. Nr. 130), die

für ein Blatt unseres Meisters galt, stammt nicht von seiner Hand, zeigt aber Anklänge an seine Kunst, die von epochaler Bedeutung in diesen Jahren gewesen sein muß. Der Ruhm, die ersten Landschaftszeichnungen geschaffen zu haben, gebührt den bodenständigen Meistern Huber (1510) und Altdorfer (1511).

Die Zeichnung eines bärtigen Männerkopfes im Besitze des Fürsten Waldburg auf Wolfegg (Kat. 7) möchte ich als letztes Zeugnis von Cranachs donauländischer Tätigkeit hier anführen. Der auffällige Cranach-Charakter macht es wahrscheinlich, daß wir es hier mit einem Blatt von der Hand unseres Meisters zu tun haben. Die Zeichnung steht vor allem dem Kopf des Joseph auf dem Berliner Bild „Ruhe auf der Flucht" sehr nahe. Man betrachte daraufhin einmal die auffällige ornamentale Bildung der beiden langgestreckten Ohren auf der Zeichnung und dem Gemälde. Die weich verschwimmende Art der Modellierung findet sich in beiden Darstellungen wieder. Die späteren Köpfe aus der Wittenberger Zeit sind in ihrer Struktur fester, in der Modellierung schärfer als die beiden 1504 entstandenen Darstellungen. Eine reiche Oberflächenbehandlung zeichnet die mit schwarzer und weißer Kreide auf braunem Grunde entworfene Kopfstudie aus. Eine Anzahl Furchen und Grübchen überziehen das Gesicht, das ein reiches Leben von interessant beobachteten Einzelheiten aufweist. Mit übertreibender Deutlichkeit sind die Augen bis in die letzten Winkel klar umrissen und ausgefahren — auch dies ein bei Cranachporträts der späteren Zeit immer wieder vorkommender charakteristischer Zug. Herber und realistischer in seiner großartigen Naturnähe erscheint der Kopf des einen Schächers auf dem Gemälde der Kreuzigung von 1503 in München, der durch eine unverkennbare Verwandtschaft mit dem Wolfegger Blatt verbunden ist. Cranach zeichnet sich in allen Details als ein überraschend aufmerksamer Menschenbeobachter aus und zeigt mit seinen ersten Leistungen auf dem Gebiete der Porträtkunst eine seine Umwelt weit überragende Meisterschaft. Unsere Zeichnung steht völlig auf der Höhe seines Könnens.

Die glänzenden Proben von Cranachs Wirksamkeit in den Donauländern, die erhalten sind, geben uns ein Bild künstlerischer Energie und Schaffenslust von außergewöhnlicher Aktivität. Die Zeichnungen Cranachs dieser Jahre stehen überraschend selbständig und zukunftweisend da und runden das Bild einer künstlerischen Persönlichkeit ab, die zu den Bahnbrechern der deutschen Kunst des frühen 16. Jahrhunderts gerechnet werden muß.

Die Zeichnungen, die Friedrich Winkler in seinem Aufsatz: „Die Bilder des Wiener Filocalus" (Jahrbuch der Preußischen Kunst-

sammlungen 1936, Seite 141 ff.) dem Lucas Cranach versuchsweise zugeschrieben hat, kommen selbst als Kopien nach antiken Vorlagen für unseren Meister nicht in Frage. Aus ihnen spricht eine weit sachlichere Natur. Als Zeugnis aber für die Wirkung Cranachscher Kunst auf zeitgenössische Wiener Meister sind die Filocaluskopien von beachtlichem Interesse.

Die Zeichnungen der frühen Wittenberger Jahre (1505-1509)

Um die Wende des Jahres 1504 auf 1505 erfolgt mit der Berufung Cranachs nach Wittenberg der erstaunliche Wandel seiner Kunst. Der Künstler verließ den urwüchsigen, entwicklungsfähigen Boden der österreichischen Lande, um sich in einem verhältnismäßig kulturarmen Gebiet niederzulassen. Die exponierte Stellung, die Cranach von nun an am östlichen Rande des deutschen Reiches einnahm, entfernte seine Kunst von dem Schauplatz in Süddeutschland und Oesterreich, auf dem sich die Großtaten der deutschen Kunst abspielten. Cranach vermochte sich nicht der nüchtern-bürgerlichen Atmosphäre des sächsischen Hofes zu entziehen. Seine nach 1505 entstandenen Werke werden ruhiger gegenüber den Leistungen der vorangegangenen Epoche. Seine Gemälde, Holzschnitte und Zeichnungen gewinnen an Klarheit und Prägnanz der Gestaltung, geben aber dafür einen großen Teil des Reichtums an innerem Leben preis.

In den frühen Wittenberger Gemälden wird der Verlust schon deutlich, während die schönen Holzschnitte dieser Jahre sich noch am besten an die Leistungen der süddeutschen Tätigkeit anschließen lassen. Die erhaltenen Zeichnungen der Jahre 1505—1509 liegen gegenüber den Holzschnitten in einer geringen Anzahl vor. Dennoch gewähren sie uns einen Einblick in den Entwicklungsgang Cranachscher Linienkunst.

Die Kreuzigungszeichnung in Cambridge (Kat. 8) scheint der ersten Wittenberger Zeit anzugehören, da sie trotz des sichtlichen Anschlusses an die beiden frühen Kreuzigungsholzschnitte (Geisberg Nr. 558 u. 599) deren urwüchsige Frische und temperamentvollen Gehalt keineswegs erreicht. Gab Cranach in dem Münchener Gemälde der Kreuzigung von 1503 ein Höchstes an Ungewöhnlichkeit und Format, so ist er mit dieser Darstellung in das altbekannte Schema zurückgefallen. In demselben Maße, in dem die elementar hervorbrechende Dramatik des Bildes eine Abschwächung erfährt,

steigert sich die naive, unbekümmerte Erzählerlust und Komik, die sich besonders stark in der schrullenhaften Art der Darstellung der unter den 3 Kreuzen zusammengedrängten Volksmenge zu erkennen gibt. Ein Mann hat sein Kind im Huckepack den Berg hinaufgetragen und drängt sich nun unter die schaulustige Menge. Einen besonders burlesken Ton bekommt die Darstellung durch den am unteren rechten Bildrand stehenden feisten Knaben, dessen rege Neugierde sein Vater mit weitschweifenden Erklärungen zu befriedigen trachtet. Der stille Dulder am Kreuz wird so zum Objekt einer erbarmungslosen Sensationslust. Unsere Zeichnung übertrifft an Fülle der Erscheinungen und Ideen selbst noch die oben erwähnten frühen Holzschnittdarstellungen, mit denen sie durch das Auftreten fremdartiger Typen — Magyaren, Kroaten und anderer phantastisch aufgeputzter Kriegsleute — in Zusammenhang steht.

Das Blatt bewegt sich auf der Stilstufe des 1505 datierten Holzschnittes der „Verehrung des Herzens Jesu" (Geisberg Nr. 609). Es erscheinen hier zum ersten Male die für den späteren Cranachstil so charakteristischen Faltenbrechungen in spitze, ausgezackte Winkel und Haken. Das eigenartig knitterige Gefält erinnert merkwürdig an den Zeichenstil spätgotischer Meister. Es ist mehrfach beobachtet worden, daß sich spätgotische Stilelemente in der Wittenberger Kunst Cranachs durchdrücken — man dachte an ein Erbteil seiner fränkischen Heimat. Gegenüber dem abgerundeten festen Liniensystem Dürers wirkt Cranachs Fraktur etwas schulmeisterlich, kleinlich in seiner peinlich genauen Fixierung des Tatbestandes. Stilistisch jedoch bewahrt Cranach eine herbe, nüchterne Originalität. Von einigen feststellbaren äußerlichen Wandlungen abgesehen, kehrt das eigenwillige Durcheinander gezackter, hin und her zuckender Linienbündel beständig bei ihm wieder. Auf unserer Zeichnung, die deutlich an einer Wende steht, werden wir noch viele stilistische Merkmale finden, die an das Vergangene erinnern. Besonders aufschlußreich ist hierbei ein Vergleich mit der Martinszeichnung von 1504, die in denselben breiten und derben Formen sich gefällt. Mit unserer Zeichnung begegnen wir fast zum letztenmal einem Cranachblatt, das sorgfältig in rötlicher Farbe grundiert wurde. Der Künstler verzichtet von nun an auf eine Grundierung seiner Zeichnungen, da diese jetzt ausschließlich als Arbeitsbehelfe in Betracht kommen. Die Blätter sind — mit wenigen Ausnahmen — fast durchgehend in derselben Technik gehalten: Braune Federzeichnung mit grauer Lavierung auf weißem Papier. Nur bei den Porträtvorstudien weicht Cranach von dieser Regel ab, er schuf sich eine zweckentsprechende Zeichentechnik. Das Blatt in Cambridge ist rückschauend und zukunftweisend zugleich — nach meiner Ansicht eines

der interessantesten Beispiele aus der ersten Zeit nach dem Umbruch der Cranachschen Kunst.

Eine bisher unter die unbekannten Deutschen des 16. Jahrhunderts eingereihte Zeichnung „Der Hlg. Valentin heilt einen Besessenen" in München (Kat. 9) ist als typische Cranacharbeit ebenso stark mit der künstlerischen Vergangenheit des Meisters verbunden, wie die vorausgehende Kreuzigungsdarstellung in Cambridge. Mit festen breiten Linien ist die Gestalt des Heiligen umrissen. Sein Gesicht und die beiden Hände sind massig geformt. Zu der wuchtigen, gedrungenen Gestalt kommt noch das in schweren Falten sich brechende und bewegende Gewand aus dickem Stoff, das die imponierende Erscheinung steigert. Man denkt wohl unwillkürlich an den kurz nach 1500 entstandenen Altarflügel in der Wiener Akademie „Der Hlg. Valentin mit knieendem Stifter" (Friedländer-Rosenberg Nr. 2), der in einem gewissen motivischen Zusammenhang mit unserer Zeichnung steht. Doch hat der dort sich auslebende überreiche Detailnaturalismus auf dem Münchener Blatt eine deutlich wahrnehmbare verhaltene Abklärung gefunden. Was für eine spätere Ansetzung der Zeichnung außerdem spricht, ist die typische Art der lavierten Federzeichnung, wie wir sie seit den ersten Wittenberger Jahren bei Cranach vorfinden.

Die Zeichnungen des „Simson" in Dresden und des „Hlg. Antonius" der Slg. Sachs in Amerika (Kat. 10 u. 11) stehen stilistisch dem sorgsam ausgeführten Münchner Entwurf am nächsten. Es ist der gleiche, furios hingestrichene breite Federzug, dieselbe realistische Ausgestaltung der Einzelheiten und die treffsichere charaktervoll Wiedergabe der wuchtig gebauten Köpfe. Der Vergleich zwischen dem Hlg. Antonius und dem Hlg. Valentin führt am weitesten. Beidesmal wird dieselbe Vitalität in der Darstellung schwerer Körperlichkeit spürbar. Man vergleiche nur einmal die Hände der Heiligen mit den kurzen fleischigen Fingern, den überbreiten Daumen, um zu verstehen, daß hier ein und dieselbe künstlerisch empfindende Kraft zu uns spricht. Die Münchner Zeichnung des Hlg. Valentin, die wohl für ein Altarflügelbild entworfen wurde, zeigt uns klar, daß sich auch ein durchaus bedeutender Linienkünstler hinter dem farbigen Glanz der frühen Wittenberger Gemälde verbirgt. In dieser zweiten Hälfte des ersten Jahrzehnts, in der unser Blatt entstanden ist, sind noch in den festgefügten, wuchtigen Linien der Zeichnungen Cranachs die Kräfte lebendig, die die Wiener Arbeiten so zu überraschenden Zeugnissen eines expulsiven Temperaments werden ließen.

Von Elfried Bock wurde in „Old Masters Drawings" 1932 eine Gruppe von Cranachzeichnungen (Kat. 10—14) zusammengestellt, die deutlich Kompositionsentwürfe für Wandgemälde darstellen.

Einen weiteren Entwurf in Weimar (Kat. 15) möchte ich dieser Reihe anfügen. Die Zeichnungen, von denen sich der Simson und der Antonius stilistisch, wie eben erwähnt, dem Münchner Valentin anschließen, sind anscheinend aus verschiedenen Aufträgen entstanden, datieren aber sicherlich noch alle aus dem 1. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Im Jahre 1508 hielt Christoph Scheurl eine begeisterte Rede auf die Kunstfertigkeit und Wirksamkeit Cranachs am sächsischen Hof. Die Rede ist keine exakte Quelle, aus der wir Genaues über den Meister und sein Werk schöpfen können. Sie gefällt sich vielmehr in humanistischen Uebertreibungen, und viele aufgeführte Anekdoten gehen bis in die Antike zurück. Aber eine Tatsache ist in unserem Zusammenhange besonders interessant. Es wird berichtet, daß Cranach in dem Speisesaal des Schlosses zu Coburg ein paar Hirschgeweihe und einen Hirsch so naturgetreu gemalt habe, daß Jäger und Hunde getäuscht wurden. Ein Bild des Herzogs Johann im Schloß von Lochau soll von den Einwohnern ehrfurchtsvoll gegrüßt worden sein, weil sie den Herzog in eigener Gestalt vor sich zu sehen glaubten. Diese und andere Nachrichten machen es wahrscheinlich, daß Cranach in den ersten 5 Jahren seiner Wittenberger Tätigkeit an der Ausschmückung der kursächsischen Schlösser beteiligt war. Vor allem kommen das von Friedrich dem Weisen neuerbaute Schloß in Wittenberg und das Schloß Torgau, der Lieblingsaufenthalt der sächsischen Kurprinzen, in Betracht. Eine interessante Beschreibung des Wittenberger Schlosses (veröffentlicht von Dr. G. Bauch im Repertorium für Kunstwissenschaft 1894, S. 428) hat uns Kunde von den verschwundenen Wandmalereien erhalten, die thematisch sich zum großen Teil mit den von Cranachs Hand geschaffenen Gemäldekompositionen berühren, so daß man eine Anteilnahme des Künstlers an diesem Werke begründetermaßen folgern darf. Die beiden Dresdener Zeichnungen der Engel im Rund, der Berliner und Weimarer können für einen anderen Zweck als den der Wandmalerei gar nicht gedacht werden. Das Dresdener Blatt mit dem Wappenengel und die Weimarer Zeichnung mit den 3 sächsischen Wappen beweisen klar, daß hier hochfürstliche Aufträge vorlagen. Der Dresdener Simson-Entwurf und der Hlg. Antonius in Cambridge USA sind, wie schon Bock bemerkte, durch ein auffallendes Nischensystem und eine deutliche, auf Untersicht berechnete Perspektive miteinander verbunden und müssen für Arbeiten entworfen sein, die zur Anbringung über der Augenlinie bestimmt waren. Näheres über Cranachs Tätigkeit auf diesem Gebiet auszusagen, gestatten uns leider die untergegangenen Schloßdekorationen nicht. Es ist auch möglich, daß Cranach sich auf die Ausführung der Entwürfe beschränkte, ohne selbst an den Wandmalereien beteiligt zu sein. Dies ist um so verständlicher, wenn man

bedenkt, wie stark der Meister gerade in den ersten 5 Wittenberger Jahren mit Aufträgen für Gemälde und Holzschnitte überhäuft war.

Das Simson-Blatt und der Hlg. Antonius sind offensichtlich gleichzeitig entstanden. Beide Blätter zeichnen sich durch einen temperamentvollen, breiten, holzschnittartigen Linienzug aus. Cranachs erstaunliche Vitalität und Ausdruckskraft ballt sich in diesen Entwurfszeichnungen energisch zusammen, um ein treffliches Gegenstück zu den Glanzleistungen seiner Holzschnittkunst der Jahre von 1505—1509 zu bilden. Das Simsonblatt (Kat. 10) fällt durch den faszinierenden Blick des dargestellten Kraftmenschen auf, der bohrend auf den Beschauer gerichtet ist. Eine reiche und stürmische Bewegung erfüllt das Ganze. Mit der Rechten hat der rittlings auf dem Löwen sitzende Simson das Maul des Tieres weit aufgerissen, um mit der Linken tief in den Rachen der Bestie langen zu können. Das Motiv geht sicherlich auf Dürers frühen Simsonholzschnitt von 1498 zurück, doch ist hier die Aktion folgerichtig weitergedacht und in der über den Löwen gekauerten, energievoll gespannten Haltung des Helden in durchaus selbständiger Weise umgestaltet. Die Zeichnung geht weit über die 1509 in dem zweiten Turnierholzschnitt Cranachs (Lippmann 27) gegebene Darstellung auf dem Simsonteppich hinaus. Dort ist ein schlechter Reiter gegeben, der sich nur mühsam auf dem Rücken des Tieres halten kann und schändlich abzurutschen droht. In späteren Jahren hat Cranach noch einmal in den Gemälden in Weimar und Heidelberg (Friedländer-Rosenberg, Nr. 118) auf diese Dresdener Komposition zurückgegriffen, ein Beweis dafür, wie lange sich einmal geschaffene Bildtypen bei Cranach und seiner Werkstatt behaupten.

Dem stürmischen, kraftbewußten Mannestum der Simsonzeichnung steht die abgeklärte beschauliche Art des Alters auf dem quadrierten Antoniusentwurf (Kat. 11) gegenüber. Der durch seine Attribute kenntlich gemachte Einsiedler erscheint in einem Buche lesend in Halbfigur hinter einer Brüstung. Ein halbkreisförmig geschwungenes, breites Gesims gliedert die hinter ihm liegende Wandfläche. Auf die Frage, woher Cranach solche Motive hat, geben vielleicht die beiden „Dresdener Engel im Rund" (Kat. 12 u. 13) eine Antwort. Mir scheinen oberitalienische Einflüsse, die Cranach aus zweiter Hand hat, am wahrscheinlichsten zu sein. Aehnliche Kreisöffnungen, die den Raum zu durchbrechen scheinen, finden wir mit anderen Darstellungen ausgestattet z. B. in der Eremitanikapelle in Padua. Vor allem hat Mantegna solche Scheinarchitekturen ausgebildet und bevorzugt (Knapp: Klassiker der Kunst: Mantegna, Abb. S. 150). Der Hlg. Augustin im Rund in der Eremitanikapelle erinnert auch motivisch an die von Cranach gegebene Darstellung. Das Einspannen einer Halbfigur zwischen einer vorderen Brüstung

und einer umrahmenden runden Abschlußleiste ist ein für den Mantegna-Kreis äußerst charakteristisches Motiv. Wenn die Beispiele auch nicht völlig übereinstimmen, so weisen sie doch die Richtung, woher Cranachs Kompositionsentwürfe letzten Endes stammen. Es ist klar, daß bei den Wanddekorationen für die Schlösser, die die humanistisch gebildeten Fürsten gern mit Renaissance-Motiven ausgestattet wünschten, Cranach in erster Linie bei den Italienern Anleihe zu machen sucht. Und dafür kommt die oberitalienische Mantegnasche Kunstrichtung in erster Linie in Frage. Das von Cranach übernommene Simsonmotiv geht ja auch über Dürer hinaus auf Mantegna zurück.

In dieselbe Richtung weisen die beiden letzten Entwürfe in Berlin und Weimar (Kat. 14 u. 15), die sich um renaissancemäßige Scheinarchitekturen bemühen. Da ist der Kamin, vor dem ein Soldat eingeschlafen ist, dort der Schloßgiebel mit dem wappengeschmückten Balkon, von dem aus ein Landsknecht Wache hält. Cranach erweist sich in allen Blättern als ein geschickter Meister der Perspektive, aber auch als schlechter Kenner italienischer Architekturformen. Es ist denkbar, daß die beiden mit spitzer Feder entworfenen Architekturzeichnungen in Berlin und Weimar zusammengehören. Der Soldat auf dem Berliner Blatt ist in die entgegengesetzte Tätigkeit des Landsknechts der Weimarer Zeichnung verfallen. Ist hier der eifrig spähende Hüter des Außenbaues gegeben, so dort der schlafende Wächter des Innenraums. Die Dresdener Engel im Rund gehören auch zusammen und sind sicherlich für einen gemeinsamen Raum gedacht. Die Entwürfe sprechen für die Originalität der Cranachschen Phantasie. Seine mit Putten, Wappen, Soldaten, Bibel- und Heiligendarstellungen ausgestatteten Wohngemächer der sächsischen Schlösser, die sich z. T. durch gemalte Oculi weiteten, müssen einen heiter-prächtigen Eindruck hinterlassen haben. Leider fehlt uns jegliche Probe dieser Art. Um so größere Beachtung verdienen die erhaltenen Entwurfszeichnungen.

Ein schönes, durchaus für Cranach in Anspruch zu nehmendes Deckfarbenblatt in Weimar, das den Kopf eines aufblickenden Christophorus (Kat. 16) darstellt, zeigt, — wie die Simsonzeichnung in Dresden — daß der Dürer-Einfluß auf Cranach, der sich auch in den Gemälden und Holzschnitten äußert, nicht gering anzuschlagen ist. Friedländer-Rosenberg haben bemerkt (Anmerk. im Kat. Nr. 15), daß das datierte und signierte Weimarer Blatt auf den Holzschnitt (Geisberg 771) zurückgeht, der wenigstens im Entwurf von Dürer stammt. Mehrere Zeichnungskopien in Budapest und Paris beweisen, daß die schöne Komposition in ihrer Zeit eine große Beachtung gefunden hat. Die Weimarer Zeichnung behauptet den erwähnten Kopien gegenüber eine so große Selbständigkeit, daß man besser

von einer freien Variation sprechen sollte. Dem prachtvoll abgeschlossenen Idealkopf des Dürerschen Christophorus stehen die etwas verschrobenen eigenwilligen Formen Cranachscher Kunst gegenüber. Bei Cranach sind die einzelnen Formen streng voneinander abgesetzt, etwas hart in der kraftvollen Behandlung. Bei Dürer finden wir weiche, fließende Uebergänge. Man kann die klaren, scharfen Umrißlinien, die die Gesichtsformen und besonders die Augen bis in die letzten Winkel umfahren, auf allen Cranachköpfen wiederfinden. Gerade durch die Ueberbetonung solcher anatomischen Kenntnisse werden die von Cranachs Hand geschaffenen Bildniszeichnungen für uns leicht bestimmbar. Der Weimarer Kopf verändert die auf dem Dürer-Holzschnitt gegebenen Proportionen in selbständiger Weise. Man sehe sich darauf hin einmal die Stupsnase des Weimarer Kopfes an mit den überaus deutlich betonten, weitgeöffneten Nasenlöchern, die in gleicher realistischer Ausdeutung bei dem Christophoruskopf der Torgauer Nothelfertafel (Friedländer-Rosenberg Nr. 15) zu finden sind. Für Cranach sind weiterhin die locker und spritzig mit dem Spitzpinsel aufgesetzten gelblichen Löckchen charakteristisch, die sich von der dunkelbraunen Haarmasse wirkungsvoll absetzen. Der Weimarer Christophoruskopf steht der Torgauer Darstellung nicht so nahe, daß man daraus eine unmittelbare Vorstudie folgern könnte, aber die stilistischen Beziehungen bleiben immer eindeutig und klar. Zudem weiß man, daß Cranach — ein Meister der Variation — sich niemals streng an eine einmal entworfene Komposition hält. Der Kopf des Christophorus auf dem 1506 datierten Cranach-Holzschnitt (Lippmann 6) stellt eine abermalige Abwandlung ein und desselben Typus dar. Cranachs originelles Naturell spricht sich aus allen Formen der Weimarer Zeichnung so deutlich aus, daß das Blatt auch ohne die Signatur für ein Werk des Meisters hätte gelten müssen. Die Zweifel, die von Friedländer-Rosenberg gegen die Signatur und Jahreszahl erhoben wurden, sind durchaus unbegründet. Ein und dieselbe Hand hat den Kopf, die Jahreszahl und die Signatur ausgeführt. Leider ist eine genaue zeitliche Ansetzung des Blattes durch das Fehlen der letzten Zahl unmöglich gemacht. Die Signierung L. C. (nebeneinander gesetzt) verwendet der Künstler auf seinen Holzschnitten in den Jahren 1506 bis 1509, und in diesen Zeitraum ist das Blatt auch stilistisch zu setzen. Die Zeichnung ist in ihrer reichen Farbigkeit eines der reizvollsten und ansprechendsten Blätter dieser Uebergangsepoche, in der der Zeichenstil Cranachs einem auffälligen Wandel unterworfen ist.

Von dem breiten, wuchtigen Strich, der eine starke, temperamentvolle Natur verrät, geht Cranach allmählich zu einer ganz gegensätzlichen Linienführung über. War früher die breit zeich-

nende Feder oder Kreide das seinem Temperament entsprechende Zeichenmittel, so spielt von nun an die spitze Feder die Hauptrolle. Den Wandel haben wir schon bei den besprochenen Kompositionsentwürfen für die Wandgemälde wahrgenommen. Der Simson und der Antonius zeigen noch die markante Handschrift des von süddeutschem Pathos erfüllten Wandergesellen, der zu Meisterehren aufgestiegen war; die späteren Entwürfe — vor allem die beiden in Berlin und Weimar — verkörpern den erst 1509 belegbaren feingliedrigen, empfindsamen Zeichenstil, der aber sicherlich schon einige Jahre früher entstanden ist. Der starke, feste Linienduktus, der noch die Zeichnungen der ersten Wittenberger Jahre erfüllt, weicht einer nervösen Hast und droht bisweilen ins Spielerische umzuschlagen. Den geläufig und geschmeidig dahinhuschenden Linien merkt man nicht mehr die Mühe an, die es dem Meister bereitet, seine Kompositionen auf das Papier zu bringen. Das erste sicher datierte Zeugnis der ausgeprägten späteren Cranachfraktur ist die Braunschweiger Zeichnung „Christus und die Ehebrecherin" von 1509 (Kat. 17). Die Darstellung schildert die Bibelstelle Johannes Kap. 8, 8 und 8, 9. Der Vorhof des Tempels ist als ein von zwei rechtwinkelig zusammenstoßenden Mauern umschlossener Raum dargestellt, in den 2 Tore führen. Christus, der mit der Ehebrecherin in diesen Bezirk eingetreten ist, bückt sich, um die bedeutungsvollen Worte in den Sand zu schreiben, die die Pharisäer veranlassen, fluchtartig den Schauplatz zu räumen.

Eine mannigfaltige Skala von seelischen Erregungen und Ausbrüchen wird durch diese eine Handbewegung ausgelöst. Das Bild ist um einen Mittelpunkt konzentriert, auf den Blicke und Bewegungen zuführen — auf die schreibende Hand Christi. Das ganze Blatt beweist in der wachen Auffassungsgabe, der ausgewogenen Komposition und der spannungsgeladenen Atmosphäre den geschickten Illustrator, den glänzenden Erzähler. Cranach hat die Szene „Christus und die Ehebrecherin" in späteren Jahren häufig dargestellt. Doch ist es jedesmal nur ein gleichgültiges Nebeneinander von Halbfiguren, das auf diesen Arbeiten erscheint. Es wird uns ein Rätsel bleiben, warum der Künstler in seinen späteren Werken nie mehr auf diese höchstglückliche Erfindung seiner frühen Wittenberger Zeit zurückgegriffen hat. Ein auf diese Zeichnung zurückgehendes Gemälde oder ein Holzschnitt ist nicht bekannt.

Das große Braunschweiger Blatt von 1509 ist die stärkste zeichnerische Leistung in dem Jahr von Cranachs größter Holzschnitttätigkeit und am besten geeignet, uns mit den stilistischen Eigentümlichkeiten seiner Liniensprache bekannt zu machen. Mit ganz feinen, gezackten Strichen umreißt Cranach die Figuren und entwirft in kleinen Häkchen und Schnörkeln das Gefält der Gewänder.

Stellenweise wirkt die scharfe, drahtige Cranachlinie etwas hart, aber immer beweist sie eine erstaunliche Treffsicherheit in der Darstellung verschiedener Charaktere und Temperamente. Die reiche graubraune Lavierung der Zeichnung unterstützt den Fluß der Linie und verleiht dem Blatt erst die nötige innere Geschlossenheit. Da der spitze, feine Linienstil Cranachscher Zeichnungen mehr zu einem flächenhaften Sein neigt, ist eine kräftige Lavierung — wie wir sie bei Cranach immer wieder finden — Voraussetzung, um der Darstellung auch die notwendige plastische Kraft und Fülle zu geben. Ich glaube, daß hinter diesem sensiblen Strichelstil der Zeichnung niemand die kraftvolle Art des großartigen Holzschnittkünstlers vermuten würde. Es ist gerade der Holzschnitt, der in den Jahren um 1509 zu höchster Entfaltung der Fähigkeiten Cranachs führte. In ihm haben sich die künstlerischen Tendenzen und Erkenntnisse der Wiener Jahre weitaus stärker als in Gemälden und Zeichnungen erhalten.

Da die Entwürfe bei der Uebertragung auf den Holzstock zugrunde gingen, so wissen wir über das Aussehen einer Holzschnitt-Vorzeichnung Cranachs nichts genaues. Am meisten kann noch die Stuttgarter Zeichnung eines „Schreitenden Liebespaares" (Kat. 18) Anspruch erheben, für einen solchen Holzschnittentwurf zu gelten. Das Blatt ist mit ziemlicher Sicherheit in das Jahr 1509 zu datieren, da es durch viele stilistische und motivische Einzelheiten mit Arbeiten Cranachs dieses Jahres verbunden ist.

Am nächsten steht der Stuttgarter Zeichnung der Holzschnitt „David und Abigail" (Lippmann 25), bei dem die Zusammenhänge auch ohne weitere Erklärungen sofort deutlich werden. Den Frauentyp der Stuttgarter Zeichnung mit dem vollen, runden Gesicht, den großen Augen und der hervortretenden breiten Nase finden wir bei der nackten Königstochter auf dem Kupferstich „Die Buße des Hlg. Johannes Chrysostomus" (L. 58) von 1509 wieder. Trotz der Lavierung der Stuttgarter Zeichnung glaube ich, daß wir es hier mit einem nicht ausgeführten Holzschnittentwurf Cranachs zu tun haben, weil der Abstand zu den zeitgenössischen Gemälden des Künstlers sehr groß ist und die Nähe zu den Holzschnitten auch allein aus der Linienführung der Zeichnung deutlich wird.

Von dieser Stuttgarter Zeichnung aus wird es verständlich, warum Cranach zu einem solch bedeutenden Meister des Holzschnittes geworden ist. Alles wird auf ein klares Liniensystem zurückgeführt, und der Holzschneider war vor keine allzu großen Aufgaben gestellt, da sich die Cranach-Zeichnungen einfach, klar und unproblematisch geben. Auf dem Stuttgarter Blatt finden wir Ansätze zu einer Parallel-Schraffierung der Schattenlagen, der wir auf den Handzeichnungen Cranachs selten begegnen. Die Lavierung

ersetzt dieses weitaus beliebteste zeichnerische Ausdrucksmittel, um einer Darstellung die notwendige Modellierung und Plastik zu verleihen. Ein Vergleich der Stuttgarter Zeichnung mit dem Holzschnitt „David und Abigail" zeigt uns, wie breit und wuchtig die in dem Entwurf so feinen und grazilen Linien in der Uebertragung auf den Holzstock wirken. Die schwere, derbere Art der Holzschnittkunst rettete den Künstler vor dem allzu schnellen Hinneigen zu einer übergefühlvollen, feinnervigen Kunstgesinnung, die sich in den Handzeichnungen dieser Jahre schon andeutungsweise zu erkennen gibt und dem Manierismus am allermeisten nachzugeben bereit war.

Vor allem zeigen dies die beiden kleinen Lucretia-Blätter in Berlin (Kat. 19 u. 20), von denen das eine neben der Schlange die Jahreszahl 1509 trägt. Welchen Gegensätzen man im Werke Cranachs begegnet, zeigt ein Vergleich der Petersburger Venus mit den Berliner Lucretia-Darstellungen, die in demselben Jahre entstanden sind. Hier gibt Cranach den breiten, voluminösen, festgebauten Frauenkörper, dort zierliche, schmale Modepüppchen, die noch beim Selbstmord mit ihren kleinen Augen lustig blinzeln und kokettieren. Die beiden Berliner Lucretia-Blätter sind früheste Beispiele dieses auffälligen Wandels in dem Frauenideal Cranachs. Erst viele Jahre später hat er das Thema im Gemälde behandelt. Gerade die beiden Lucretia-Darstellungen zeigen, wie sehr der sächsische Hofmaler den engen konventionellen Forderungen seiner Auftraggeber nachzugeben bereit war. Sie gehören an das Ende des Jahres 1509, da sie Perspektiven für Cranachs zukünftigen Werdegang stärker als alle anderen Arbeiten dieses Jahres eröffnen. Das Spielerisch-Gezierte, die Freude am modischen Detail tritt merklich in den Vordergrund und verdrängt das bisher in Geltung stehende Empfinden für einen fest und straff organisierten Körperbau. Man möchte nicht gern von Manierismus sprechen, trotzdem werden in den beiden etwas blutarmen und gebrechlichen Gebilden solche Tendenzen spürbar. Die Darstellungen eilen der Entwicklung der Cranachschen Kunst jedenfalls weit voraus.

Wie stark Cranachs Temperament der Frühzeit nachgelassen hat, zeigt die Darstellung der „Kreuzigung" in Berlin (Kat. 21). Das leidenschaftliche Pathos der Calvarienberg-Bilder der Sturm- und Drangzeit ist einem nüchternen Geschehen gewichen. Nur einzelne Elemente der Bildgestaltung — wie das Absinken des landschaftlichen Hintergrundes nach der Tiefe zu — erinnern noch an die vorangegangenen Wiener Jahre. Die Zeichnung gehört nicht zu den besten Leistungen Cranachscher Linienkunst und scheint nicht ganz zu Ende geführt zu sein, da mehrere heute noch sichtbare Vorzeichnungslinien im Grunde unausgeführt stehen geblieben sind.

Mit dem Jahr 1509 haben wir die Grenze von Cranachs früher Wittenberger Tätigkeit erreicht, die sich auf das prächtigste in den großen Holzschnitten dieses Jahres entfaltet. Von diesem Zeitpunkt ab tritt die Arbeit am Holzschnitt hinter dem Gemäldewerk mehr und mehr zurück, eine Tatsache, die auch für die Entwicklung des Cranachschen Linienstils nicht ohne Folgen geblieben ist. Ein deutlicher Einschnitt ist allerdings bei den wenigen erhaltenen Zeichnungen nicht mit Sicherheit feststellbar, doch glaube ich bei dem Vergleich zwischen der Braunschweiger Zeichnung, dem Stuttgarter Liebespaar und den beiden Lucretia-Blättern in Berlin einen gewissen stilistischen Unterschied zu spüren, obwohl alle 4 Blätter in einem — allerdings entscheidenden — Jahre entstanden sind. Schließen sich die erstgenannten Blätter mehr den Holzschnitten an, so finden wir in den Berliner Zeichnungen Tendenzen, die in späteren Gemälden mit entscheidender Deutlichkeit sichtbar werden. Der Wandel des Frauenideals in diesem Jahr ist nicht nur ein äußerlicher Zug Cranachscher Kunst, die sich keineswegs gleichmäßig fortentwickelt. Der Werkstattbetrieb und die Arbeitsüberlastung brachten es mit sich, daß ein überraschend schönes Werk neben einer gleichzeitig entstandenen Gelegenheitsarbeit steht, die ihm gegenüber trocken und uninteressant erscheint.

Das zweite Jahrzehnt in Wittenberg: Die Arbeiten für Kaiser Maximilian, die frühen Portraitzeichnungen und Altarentwürfe

Aus der ersten Hälfte des neuen Jahrzehnts liegen wenige Proben von Cranachzeichnungen vor. Dafür ist aber das Dessauer Silberstiftblättchen um so reizvoller und interessanter, das auf der einen Seite Judith, auf der anderen einen Hlg. Georg zu Pferde (Kat. 22 u. 23) zeigt. Wir kennen nur 3 Proben von Silberstiftzeichnungen Cranachs, die beweisen, daß sich der Künstler auch in dieser Technik mit Sicherheit zu bewegen versteht. Die Judithdarstellung in Dessau geht den bekannten Gemäldekompositionen der Jahre um 1530 (Friedländer-Rosenberg, Nr. 190) zeitlich weit voraus. Für den konservativen Sinn der Cranachschen Kunst ist es charakteristisch, daß die späteren Gemälde alle im Grunde auf die einmal geschaffene Komposition, der wir in Dessau zum ersten Male begegnen, zurückgehen. Judith erscheint hinter einer Brüstung in $^3/_4$-Ansicht nach rechts, in der Linken hält sie das aufgerichtete

blanke Schwert, in der Rechten das abgeschlagene Haupt des Holofernes. Ausgeführt ist nur der Kopf der Judith mit dem Barett, das andere ist leicht skizziert, der Kopf des Holofernes nur in Umrissen angedeutet. Die Judith erinnert im Typus stark an die Salome des 1513—1515 entstandenen Holzschnitts der „Enthauptung Johannes des Täufers" (Lippmann 27).

Die Darstellung ist wohl mit dem umseitigen Hlg. Georg, der sorgfältiger behandelt ist, gleichzeitig entstanden. Der Holzschnitt mit dem Drachenkampf des Hlg. Georg, der nach Flechsig um 1512 anzusetzen ist, steht dem Dessauer Silberstiftblatt inhaltlich außerordentlich nahe, so daß ich glaube, die beiden Darstellungen auch zeitlich nicht allzu weit voneinander trennen zu dürfen. Das feine Silberstiftblatt ist voller dekorativer Reize und übertrifft an Linienadel die in dem Holzschnitt gegebene Darstellung. Mit besonderer Freude vertieft sich Cranach in die Wiedergabe der spiegelnden Rüstung von Reiter und Pferd und in den ornamentalen Reichtum der gestickten Schabracke. Für das Auge kaum wahrnehmbar tritt der landschaftliche Hintergrund — in wenigen Strichen angedeutet — hinter der geschickt komponierten Gruppe von Ritter und Drachen zurück.

In Dessau befindet sich eine weitere Cranachzeichnung, die 1513 datiert ist und die „Hlg. Margaretha" (Kat. 24) darstellt. Ueber einem naturalistischen Sockel, auf dem der Drache sitzt, erscheint in Halbfigur die Heilige inmitten einer weiten Landschaft. Es ist schon lange erkannt worden, daß die Federzeichnung auf den Holzschnitt des Wittenberger Heiligtumsbuches von 1509, der die Reliquie der Hlg. Margaretha darstellt, zurückgeht. Das Dessauer Blatt, das den Holzschnitt an künstlerischem Wert übertrifft, kommt infolge der unzweideutigen Datierung als Vorzeichnung für diesen nicht in Frage. Cranach hat also nach seinem eigenen Holzschnitt die Figur der Hlg. Margaretha noch einmal gezeichnet und sie durch eine Landschaftskulisse bereichert. Gegen das Dessauer Blatt sind nicht zuletzt aus diesem etwas merkwürdigen Umstand Zweifel vorgebracht worden. Gewisse charakteristische Merkmale sprechen die Dessauer Zeichnung doch Cranach zu, zudem ist uns kein Meister des Cranach-Kreises um 1513 bekannt, dem eine solche Leistung zuzutrauen wäre. Am ehesten kämen die Randzeichnungen zu dem Gebetbuch des Kaisers Maximilian für einen Vergleich in Betracht, doch verraten gerade diese Blätter einen etwas zögernden, peinlichgewissenhaften Strich gegenüber der kräftigen Feder, die sich auf dem Dessauer Blatt auslebt. In der Darstellung des Baumes am rechten Bildrand der Zeichnung und der weiten Landschaft, die in flüchtigen, breiten Linien entworfen ist, verrät sich Cranachs Handschrift am deutlichsten. Man vergleiche daraufhin einmal die

Darstellung einer Stadt vor den zackig aufragenden Gebirgen im Hintergrund der Cambridger Kreuzigungszeichnung (Kat. 8), die die gleiche illusionistische Art der Behandlung verrät. Motivische Anklänge an die Dessauer Landschaftsdarstellung finden sich auf dem ersten von Cranach ausgeschmückten Blatt des Gebetbuches für Kaiser Maximilian (mit den Affen im Baum). Vielleicht nur deshalb scheint ein Unterschied zwischen dem Dessauer Blatt und den Gebetbuch-Illustrationen zu bestehen, weil Cranach sich hier zwanglos aussprechen kann, während er dort in einer etwas ängstlich zögernden Unsicherheit verharrt. Warum Cranach die Reliquie der Wittenberger Schloßkirche in eine Landschaft gestellt hat, ist schwer zu erklären. Vielleicht ist die Zeichnung als Erinnerungsblatt von einem Besucher dieser weltberühmten Reliquiensammlung bei Cranach bestellt worden, wofür auch der abgeschlossene Charakter und die sonst selten vorkommende Datierung des Blattes spricht.

Im Jahre 1515 ward dem Künstler der Auftrag zuteil, eine Lage des für Kaiser Maximilian bei Schönsperger in Augsburg gedruckten Gebetbuches mit Randzeichnungen (Kat. 25—32) auszuschmücken. Cranach trat damit in den Kreis der besten deutschen Künstler ein, die der Kaiser für sich gewonnen hatte. Daß man den im fernen Osten Deutschlands ansässigen Meister nicht übersehen hat, zeugt für den guten Ruf, den Cranach als Künstler genoß. Jedenfalls war er schon 1506 durch seine Erfindungen auf dem Gebiet des Farbholzschnittes mit Peutinger, der die kaiserlichen Aufträge verteilte, und den für Maximilian arbeitenden Augsburger Künstlern in Beziehung getreten. Es ist allerdings nur eine Vermutung Giehlows, daß die Gebetbuchzeichnungen zur späteren Umsetzung in den Holzschnitt gedacht waren, aber ohne Zweifel gab bei der auf Cranach fallenden Wahl der Ruf eines trefflichen Holzschnittzeichners den Ausschlag. Die exponierte Stellung Cranachs im Osten des Reiches und seine starke Inanspruchnahme durch den sächsischen Hof haben es sicher bewirkt, daß Kaiser Maximilian den großen Holzschnittspezialisten nicht zu seinen sonstigen Arbeiten auf diesem Gebiet herangezogen hat. Was für den sächsischen Künstler von besonderer Bedeutung war, ist die engste Fühlungnahme und die Berührung mit den Arbeiten Dürers. Die Beziehungen zwischen Cranach und Dürer treten schon in den frühesten bekannten Arbeiten des ersteren deutlich hervor, und auch in der Folgezeit sind Dürer-Einflüsse in seinen Werken nachweisbar. Nun sollte Cranach sich neben den besten Leistungen des Nürnbergers behaupten. Er ist sichtlich bemüht, seine Zeichnungen dem Stil und der Haltung von Dürers Schöpfungen anzupassen, schon um die Einheitlichkeit des Ganzen zu wahren. Aus der Uebereinstimmung vieler Motive ist fast mit Sicherheit anzunehmen, daß Cranach mehrere von Dürer

ausgeschmückte Lagen selbst in Händen gehabt hat und sich zum Vorbild nehmen konnte. Den Cranachschen Zeichnungen mangelt es keineswegs an Temperament und Frische, wohl aber an der großen Dürerschen Gesinnung, an diesem geheimnisvollen Adel der Linie, der selbst die kleinsten Nebensächlichkeiten zu überraschenden Offenbarungen werden läßt. Man darf den Vergleich nicht zu weit führen. Cranach hat auf dem Gebiete der Malerei und des Holzschnittes mehr geleistet als auf dem der Handzeichnungen, die sich bei ihm, nachdem er den Donauraum verlassen, immer bescheiden im Hintergrunde hielt. Jeder wird zugeben, daß der Wittenberger Hofmaler die ihm gestellte Aufgabe mit Geschick erfüllt hat. Mit erfreulichen Tierdarstellungen, die der jagdfreudigen Atmosphäre des sächsischen Hofes entsprangen, suchte er der Leidenschaft des bekannten kaiserlichen Jägers gerecht zu werden. Wie es bei Cranach immer war, so ist es auch hier: alle von Dürer kommenden Anregungen werden in selbständiger Weise umgebildet und bekommen durch das verschiedenartige Naturell des Interpreten ein andersartiges, eigenwilliges Aussehen. Die Tierdarstellungen gefallen besonders durch ihre lebendige Auffassung und den gesunden Humor, der sich in Cranachs künstlerischen Aeußerungen immer wieder Bahn bricht und eine gewisse nüchterne Grundhaltung seiner Kunst ausgleicht.

Die Cranachzeichnungen des Gebetbuchs sind auf Grund von exakt ausgeführten Konturen aufgebaute Gebilde, deren Flächen durch eine Fülle weiter und enger gelagerter Striche Modellierung und Kontraste erhalten. Die bei Dürer so häufig angewandten Kreuzlagen vermeidet Cranach, und er gelangt deshalb auch nicht zu einem so festgefügten Liniennetz, wie es die Gestalten Dürers überspannt. In der lockeren Wolkendarstellung und den spritzigen, stark betonten Heiligenstrahlen sowie der minuziös genauen Wiedergabe jeglicher Einzelheit, folgt Cranach deutlich dem Dürerschen Vorbild. Der Vergleich des Cranachschen Schmerzensmannes mit der thematisch gleichen Darstellung Dürers (Giehlow, S. 10 verso) führt am weitesten. Trotz der Typenabwandlung herrscht eine unverkennbare Uebereinstimmung. Daß Dürers Gestalten viel monumentaler wirken, dazu verhilft ihm die feste und weitmaschige Linie, der Cranach vergleichsweise nur ein zögerndes Stricheln gegenüber zu setzen hat.

Cranachs Illustrationen nehmen auf den gedruckten Text des Gebetbuches fast keinen Bezug. Neben den reich verwendeten Tiermotiven — vor allem sind es Hirsche und Rehe, Affen, Elch, Fuchs, Störche und Reiher — kommen drei biblische Darstellungen vor: Der Schmerzensmann, die Krönung Mariä und die vier Kirchenväter in einem von den vier Evangelistensymbolen gezogenen

Wagen. Unklar in ihrer Bedeutung ist die Darstellung eines reichgeputzten Mädchens auf einem Widder (Kat. 28), der eine alte nackte Frau (wohl eine Hexe) folgt. An die babylonische Hure wird Cranach kaum gedacht haben, da die Darstellung in Widerspruch zu dem biblischen Text steht und von seiner in der Septemberbibel wiedergegebenen Szene völlig abweicht. Besser ist Leidingers Erklärung, der an einen Hexenritt dachte. Das Thema der Walpurgisnacht war in dieser Zeit besonders beliebt, man braucht nur an die von Baldung Grien geschaffenen Darstellungen zu denken.

Auf zwei Blättern versucht sich Cranach — deutlich von Dürer angeregt — mit der Darstellung ornamentaler Gebilde, die mit italienischen Renaissanceformen durchsetzt sind. Aber der große Kandelaber (Kat. 31) ist ein durchaus brüchiges Erzeugnis Cranachscher Phantasie, das verrät, wie fern der Meister der aus dem Süden vordringenden neuen Kunstrichtung gegenüber stand. Bei Dürer sind die Formen des Kandelabers tektonisch fest und klar überschaubar gegeben. Weitaus glücklicher ist die Darstellung der breitlappigen Arabeskenranke (Kat. 27) mit dem reizvollen Torso eines alten Mannes.

Ende 1515 wurden die Arbeiten am Gebetbuch plötzlich eingestellt. Cranach ist zu dieser Zeit mit seinen Illustrationen — wie die übrigen mitwirkenden Künstler — noch nicht fertig gewesen.

Einen interessanten Einblick in die Arbeitsmethode der Cranachwerkstatt gewähren die erhaltenen Flügelaltarentwürfe in Paris, Weimar, Berlin und Leipzig, obwohl sich leider zu diesen kein entsprechendes ausgeführtes Werk erhalten hat. Eine große Anzahl von kleineren und größeren Altären ist aus der Cranachwerkstatt hervorgegangen. Viele der kleinen Altarwerke, die für Schloß- und Kirchenkapellen bestimmt waren, wurden schon kurz nach der Uebersiedlung nach Wittenberg bei Cranach bestellt. Sie sind größtenteils von der Hand des Meisters selbst gemalt, so die Altäre in Dresden, Kassel, Frankfurt a. M., Dessau u. a. Daneben lieferte die Cranachwerkstatt auch große mehrflügelige Kirchenaltäre (wie in Neustadt an der Orla von 1511—1513, in Zwickau von 1518, in Grimma von 1519 und Halle von 1529), die aber meist von begabten Schülern ausgeführt wurden und eine schwächere Hand verraten. Die Produktion der Cranachschule auf diesem Gebiet ist enorm, da sie einen großen Teil der auf kursächsischem Boden gelegenen Kirchen mit solchen Wandelaltären ausstatten mußte. Die Direktiven, die der Meister den Schülern in die Hand gab, damit sie einer solchen Fülle von Aufträgen begegnen konnten, liegen in einigen interessanten Proben vor.

Der Weimarer Altarentwurf ist in Technik und Stilistik eng mit dem Pariser Altarblatt (Kat. 33 u. 34), das die Kreuzannagelung

Christi im Schreinbild zeigt, verwandt. Hier wie dort füllt eine erregt gestikulierende Menschenmenge das Bildformat aus. Die Zeichnung der Entwürfe ist fest und temperamentvoll, die Lavierung kräftig und geschickt. Beidesmal sind Gesicht und Hände der dargestellten Personen in rosa Farben angelegt, um das Bild zu beleben. Die Größe der beiden Entwürfe ist heute verschieden, da dem Pariser Altarblatt die Predella fehlt, doch gehören sie zweifellos zusammen. Eine humorvolle Drastik zeichnet die saftigen Darstellungen aus. Für das Pariser Altarblatt bietet sich als nächste Parallele der Schreindarstellung das Wiener Gemälde der Kreuztragung Christi (Friedländer-Rosenberg 85), das zwar im Breitformat mit verändertem Hintergrund gegeben, trotzdem eine evidente Verwandtschaft mit der Pariser Altardarstellung besitzt. Die Frankfurter Kreuzigung (Friedländer-Rosenberg 84) und die Wiener Kreuztragung, Gemälde, die innerlich zusammengehören und gleichzeitig um 1515 entstanden sind, weisen ebenfalls diese saftig schwellende Art der Behandlung auf, die wir als charakteristische Merkmale der beiden obenerwähnten Altarrisse hervorgehoben haben. Die vier Heiligen, die die Innenflügel der beiden Altarblätter schmücken, fallen durch eine für Cranach erstaunliche Festigkeit der Form und Sicherheit der Statuarik auf. Beide Momente lassen sich gleichzeitig in den Gemälden Cranachs nachweisen. Man vergleiche einmal den eisengepanzerten Hauptmann auf dem Frankfurter Kreuzigungsbild (Friedländer-Rosenberg 84) mit der geschlossenen und wuchtigen Erscheinung des Hlg. Ludovicus auf dem rechten Innenflügel des Weimarer Entwurfes. Noch näher steht diesem Ludovicus der Hlg. Leupoldt von 1515, ein Gemälde, das sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien (Friedländer-Rosenberg 60 b) befindet. Hier haben wir geradezu Abwandlungen ein und desselben Modells vor uns. Das Problem des italienischen Kontraposts, das Cranach bisher kaum berührte, wird hier etwas ängstlich, doch mit deutlicher Absicht, zu einer Lösung zu kommen, angegriffen. Die prachtvoll geschlossene Erscheinung Johannes des Täufers auf dem linken Pariser Altarflügel verrät etwas von einer monumentalen Gesinnung, die wir bei Cranach nicht häufig antreffen. Dürersches Formengut steckt hinter dieser Gestalt in der Art der verwandten Täuferfigur, die den einen heute in Bremen befindlichen Altarflügel schmückt (Tietze: Dürerkatalog Nr. 246). Für den Sacharius des gegenüberliegenden Pariser Altarflügels könnte man auf den Hlg. Eustachius des Paumgärtnerschen Altars von Dürer hinweisen. Die schlanken Dürerschen Proportionen übernimmt Cranach nicht, wohl aber das klare Absetzen des Spielbeines vom Standbein, das feste Zugreifen, die ruhige energische Erscheinung des eisenbewehrten Ritters. Man spürt den neuen Geist, der die alten Formen erfüllt. Der Nachhall

der Beteiligung Cranachs an der Ausschmückung des Gebetbuches für Kaiser Maximilian zeigt sich deutlich in der engen Fühlungnahme, die der Wittenberger mit Dürerscher Formenwelt sucht. Aber besonders bei den gedrängten und unübersichtlichen Schreinbildern in Weimar und Paris wird offenbar, was Cranach vornehmlich fehlt. Die Klarheit des Bildaufbaues, die Dürer mit vielen Mühen gesucht und gefunden hat, spielt bei Cranach eine geringere Rolle. Geschmeidigkeit der Form und Mannigfaltigkeit der Erscheinung ist für ihn die Quintessenz seines Schaffens.

Die Außenflügel der beiden Altarentwürfe sind nicht so sorgsam wie die Innenseiten ausgeführt — besonders fallen die alttestamentarischen Gestalten auf dem Pariser Blatt ab. Das Architekturmotiv, vor dem die biederen Gestalten stehen — eine Arkade mit kreisrunden Oeffnungen und einem davor angebrachten Vorhang — wurde von Cranach geschaffen und gerne verwandt. Es ist auf den meisten Altarwerken sächsischer Künstler nachweisbar und findet sich selbst in einigen Holzschnitten des Georg Lemberger wieder. Der Weimarer und Pariser Altarentwurf vertreten auf das beste den lebendigen, reifen Zeichenstil des Meisters der Jahre um oder kurz nach 1515. Durch Beischriften sind alle Heiligen kenntlich gemacht, damit Irrtümer vermieden und den Wünschen der Auftraggeber ordnungsgemäß entsprochen wurde.

Den größten Altarriß mit ehemals 4 beweglichen Flügeln von der Hand Cranachs besitzt das Berliner Kupferstichkabinett. Er zeigt die Beweinung Christi im Schrein (Kat. 35). Der Berliner Entwurf ist wohl einige Jahre später als der Weimarer und Pariser Riß entstanden, doch wohl noch vor 1520. Die Darstellung des Schreins geht in der pyramidalansteigenden Gruppenbildung unter den Kreuzen und vielen anderen Einzelheiten auf die bekannten Beweinungsdarstellungen Dürers zurück, von denen das Gemälde der alten Pinakothek in München zum Vergleiche am geeignetsten erscheint. Mit einigen Veränderungen kehrt sie auf dem gleichthematischen Gemälde Cranachs in Budapest (Friedländer-Rosenberg 68 um 1515—1516) wieder. Die Renaissanceornamentik des Altarsockels entspricht der ähnlichen Verzierung auf dem Entwurf in Weimar. Die schöngeschwungene, mächtige Bekrönung in Berlin geht in der klaren, breitlappigen Darstellung auf die Rankenarabeske der Gebetbuchzeichnung zurück, zeigt aber doch eine merkliche Strukturverfestigung gegenüber dieser lockeren, freibewegten Erstformulierung. Der Berliner Entwurf war für die Ausführung eines mehrflügeligen großen Kirchenaltares gedacht, was vor allem durch die erstaunliche Größe der Zeichnung wahrscheinlich gemacht wird.

Gerade die erhaltenen Altarentwürfe zeigen, wie stark spätmittelalterliche Traditionen in der Cranachwerkstatt lebendig waren. Das ganze bestellte Altarwerk wurde auf großen Blättern, die aus mehreren Stücken zusammengesetzt wurden, entworfen und die Flügel derart aufklappbar angesetzt, daß der ganze Altar so in der Zeichnung vorlag, wie er später in der Ausführung erschien. Es bleibt die Frage, ob die uns erhaltenen Cranachentwürfe nicht Idealkompositionen darstellen, die in der Werkstatt aufgehoben wurden, um bei Bestellungen gleich als Muster zur Hand zu sein. Aber sie scheinen mehr einer realen Absicht entsprungen, denn die genauen Beischriften, die Auswahl der Heiligendarstellungen, lassen auf eine in Auftrag gegebene Arbeit schließen. Manche Projekte mögen sich zerschlagen haben, so daß die Entwürfe überhaupt nicht zur Ausführung gelangten. Andere Altäre, die aus der Cranachwerkstatt hervorgingen, sind nachweislich verschollen, so daß uns leider keine Möglichkeit bleibt, das Original mit der Vorlage zu vergleichen. Die Cranachaltäre weisen in den allermeisten Fällen keine Plastik auf, die Malerei füllt alle vorhandenen Flächen. Dagegen werden öfters ornamentale Schnitzereien als Altarbekrönung verwandt. Der Berliner Entwurf liefert uns den Beweis, daß auch solche Verzierungen auf die Entwürfe des ausführenden Malers zurückgingen.

Einem besonderen Geschick verdanken wir die Erhaltung von Zeugnissen, die beweisen, daß den uns bekannten Altarrissen mehrere Entwurfsskizzen (Kat. 36—40) vorausgingen. Wir können somit deutlich die Entstehung eines Altarwerkes kontrollieren. Von mehreren flüchtigen Skizzen ging man zur genauen zeichnerischen Nachbildung des beabsichtigten Altarwerkes über. Soweit war der Meister selbst noch an der Arbeit. Die Uebertragung auf die Tafel mußte er — zumal wenn es sich um große Aufträge handelte — meist Schülern überlassen. Aber die Altarentwürfe boten in ihrer peinlich genauen Fixierung und Ausführung den Werkstattgehilfen einen trefflichen Anhaltspunkt. Im Kupferstichkabinett in Dresden befinden sich 3 flüchtige Entwurfskizzen, die Passion Christi darstellend, von denen 2 mit den in Leipzig erhaltenen Altarblättern genau übereinstimmen. Dargestellt sind jedesmal Christus vor Kaiphas und die Geißelung Christi. Das dritte zugehörige Blättchen in Dresden zeigt die Vorführung Christi vor Pilatus. Wir dürfen annehmen, daß auch diese Skizze den Entwurf eines Altarmittelbildes darstellt, von dem sich allerdings nichts erhalten hat.

Die 3 Dresdener Erstentwürfe zeigen uns Cranach von einer ganz neuen Seite. Sie gehören zu den reizvollsten Zeichnungen, die wir von dem Meister besitzen. In der skizzenhaft flüchtigen Anlage vergißt Cranach jegliche Konvention und Enge, die so manchen seiner

sonstigen Arbeiten eigen ist. Trefflich sind die charaktervollen Volkstypen, die die Szene beleben, getroffen. Man beachte die überlegene Darstellung der grimmen Wut des Kaiphas, der seinen Mantel zerreißt, den leidvollen Christus, der von einer entmenschten Horde mißhandelt und schadenfreudig in wilder Hast von einem Richter zum anderen gezerrt wird. Alle 3 Darstellungen in Dresden sind mit höchster Spannung und reichem innerem Leben erfüllt, eine Tatsache, die besonders durch den unbekümmerten, phantasiereichen Linienstil der Zeichnung herbeigeführt wird. Solche momentan entstandenen Skizzen, in denen sich die Linien noch nicht zu einem ruhigen Gefüge zusammengeschlossen haben, sind für uns die reinsten und ergiebigsten Zeugnisse für Cranachs künstlerische Eigenart und gewähren uns den besten Einblick in die Grundlage seines künstlerischen Schaffens. Die entsprechenden Leipziger Altarmittelbilder reichen dagegen über das Maß des Gewohnten nicht hinaus. In der peinlich genauen Festlegung aller Linien schwindet die frische Anschaulichkeit und phantasievolle Kraft, die der ersten Niederschrift der Gedanken eigen ist. Dieser Vorgang ist naturgegeben und auch bei anderen Künstlern feststellbar. Aber der Kontrast ist bei Cranach in besonders starkem Maße fühlbar, denn mit der Festlegung der Komposition tritt ein nüchterner Geist auf, der gegenüber der gewonnenen Bildklarheit einen starken Verlust darstellt. Waren die Dresdener Skizzen reine Federentwürfe, so tritt bei den endgültigen Leipziger Kontraktzeichnungen der breite, kräftige Lavierpinsel in Erscheinung, um das Bild malerisch zu beleben.

Zu den wichtigsten Aufgaben eines Hofmalers gehörte das Porträt, das für kommende Geschlechter Kunde geben sollte von dem Aussehen des regierenden Landesfürsten und seines Hauses. Die sächsischen Kurfürsten und Herzöge überhäuften Cranach und seine Werkstatt mit Aufträgen, zu denen sich noch die zahlreichen Bestellungen der Bürgerlichen gesellten. Cranach und seine Schule haben ein erstaunlich umfangreiches Porträtwerk hinterlassen, das sich naturgemäß nicht immer auf einer gleichbleibenden Höhe bewegte, da die Bildnisse Friedrichs des Weisen, Luthers und seiner Mitstreiter zum großen Teil fabrikmäßig hergestellt wurden. Die erhaltenen Vorarbeiten zu einem solchen Porträt lassen den Arbeitsvorgang recht gut erkennen. Direkt nach dem Leben gemalt hat Cranach nie, die sofortige Uebertragung des studierten und geschauten Modells auf die Tafel war in dieser Zeit überhaupt selten üblich. Der vor dem Modell gewonnene Eindruck wurde zuerst einmal auf einen Bogen Papier gezeichnet. Bei Cranach könnte man eher von malen sprechen, denn der Meister bildete eine für ihn charakteristische Technik aus, mit der er sich von den übrigen Künstlern seiner Zeit wesentlich unterschied. Für sie blieb die nach

dem lebendigen Modell geschaffene Porträtstudie mehr Zeichnung, während Cranach Bildnisstudien schuf, die einen vermittelnden Uebergang zu den von ihnen abhängigen Porträtgemälden suchten. Cranach führte seine Bildnisstudien meist mit dem Pinsel auf ölgetränktem Papier aus, so daß diese Blätter halb Zeichnung, halb Gemälde sind. Da es sich um eine relativ kurze Zeit handelte, in der das Modell dem Meister saß, so beschränkte Cranach sich allein auf die genaue Wiedergabe des Kopfes und führte das Uebrige mit breiten Pinselstrichen nur andeutungsweise aus. Der Kopf als der wichtigste Bestandteil im Bilde trat somit überraschend hervor und gewinnt auf der Vorstudie durch die weitgehendste Abstraktion aller übrigen Zutaten an Wucht der Erscheinung. Die spätere genaue Festlegung und Ausgestaltung von Kostümschmuck und anderen modischen Kleinigkeiten, die den Bildern Cranachs ihre Modernität gaben, wurde allein dem Gemälde vorbehalten. Im Visierungsbuch Philipps II. von Pommern in Stettin haben sich aus der späteren Zeit *2* von der Hand eines Schülers ausgeführte Kostümstudien erhalten, in denen das Kostümliche und Modische mit besonderer Genauigkeit und vielen Farbangaben bezeichnet ist. In vielen Fällen ist das vollendete Gemäldeporträt das Resultat zweier Vorlagen: der Kopf- und der Kostümstudie. Während nun der Meister die entscheidende Bildnisstudie selbst anfertigte, wurde die Uebertragung auf die Tafel, die kostümliche Ausgestaltung und die Farbenwahl öfters routinierten Schulkräften überlassen. Aber es gibt eine große Anzahl besonders qualitätvoller Porträtgemälde, die nur von der Hand des Meisters selbst stammen können. Besonders in den früheren Jahren erweist sich Cranach als ein rastloser Bildnisgestalter. Die Bildnisstudien von der Hand des Meisters wurden sorgsam als Muster in der Werkstatt aufgehoben. Sie lagen, wie Friedländer treffend sagt, gleich „Platten im Atelier des Photographen" immer in Bereitschaft, um bei den häufig sich ereignenden Nachbestellungen zur Verfügung zu stehen. Es konnte eine Porträtstudie zu einem Dutzend Porträtgemälden Verwendung finden, der Kopf blieb derselbe, nur die Zutaten ändern sich zuweilen. So finden wir auch eine Erklärung dafür, warum auf den Cranachporträts die Dargestellten trotz der beträchtlichen Differenz der Entstehungszeit nicht älter wurden. Der Porträtstudie, die an sich schon wirklichkeitsnäher als das ausgeführte Bild ist, kommt bei einer so schematisierenden Arbeitsweise eine ganz besondere Bedeutung zu. Sie ist die unveränderte lebendige Quelle, zu der wir hinabsteigen müssen, um ein unmittelbares Bild der dargestellten Persönlichkeit zu gewinnen.

Cranach verändert auf dem Gebiete der Bildnisstudie seinen Stil — hauptsächlich in seiner letzten Arbeitszeit — nur unmerklich.

Die Porträts widersetzen sich einer zeitlichen Ansetzung — soweit keine entsprechenden ausgeführten Gemälde erhalten sind — am stärksten. Doch glaube ich 3 besonders schöne Bildnisstudien in die Zeit um 1515 ansetzen zu können: den Mann mit dem Hut im Britischen Museum zu London, den bartlosen Männerkopf in Berlin und den Kopf eines jungen Mannes mit Mütze im Louvre (Kat. 41 bis 43). Alle 3 unterscheiden sich von den späteren Kopfstudien Cranachs besonders darin, daß die Konturlinien des Gesichts gegenüber den mit breitem Pinsel übertrieben stark hervorgehobenen Umrissen der Spätzeit vergleichsweise noch unaufdringlich und dünn sind. Die Struktur der 3 Köpfe ist erstaunlich fest und großzügig behandelt. Der Detailnaturalismus hat noch nicht so wie bei den späteren Zeichnungen die Oberhand gewonnen. Die Modellierung ist ohne Uebertreibung klar entwickelt. Eine besondere Großzügigkeit der Behandlung spricht aus diesen teils monumental gestalteten Köpfen, die ein Maximum Cranachschen Könnens darstellen. Die späteren Porträtstudien gehen auf eine schärfere realistische Ausdeutung und Hervorhebung von charakteristischen Einzelheiten aus, sie wirken aber in ihrer Vielfältigkeit kleinlicher als die nur auf die Größe der Form gesehenen Porträts der mittleren Zeit. Wer die 3 Dargestellten sind, wissen wir nicht. Gewisse Aehnlichkeiten mit anderen Porträtgemälden Cranachs sind nicht ausreichend, um eine Identifizierung mit Sicherheit vornehmen zu können.

Das Ende des reifen Cranachstils

Eine Reihe von Zeichnungen Cranachs, die um 1525 entstanden sind, rücken besonders durch eine charakteristische Naturwiedergabe und einen breiten, freien Zeichenstil, der durch eine kräftige Lavierung unterstützt wird, zu einer Gruppe zusammen. Mit diesen Zeichnungen erreicht der Meister einen gewissen Höhepunkt stilistischer Freiheit und Beweglichkeit. Die besondere Vorliebe für die Wiedergabe der Natur, die seit den Wiener Jahren ein Leitmotiv Cranachscher Kunst bildete und sich auf den Gemälden bestimmter Zeitpunkte mit Macht immer wieder in den Vordergrund drängt, findet auf den Blättern in Dresden, Wien und Berlin ihren beredten Ausdruck. Die Zeichnung „Abschied Christi von seiner Mutter" (Kat. 44) im Kupferstichkabinett des Dresdener Museums dürfte die erste dieser Reihe sein. Man muß schon auf die Zeichnungen der Wiener Jahre (besonders der des Hlg. Martin in München) zurückgreifen, um etwas der Landschaftsdarstellung unseres Dresdener Blattes Vergleichbares zu finden, denn die Zeichnung der Hlg. Mar-

garethe in Dessau und die Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians begnügen sich mit kurzen motivischen Andeutungen. Das Bild der Cranachlandschaft hat sich in den zwanzig Jahren, die die Dresdener Darstellung von der Münchener Martinszeichnung trennen, entschieden geändert. Statt der dramatisch belebten Natur der Wiener Jahre gibt Cranach das Idyll. Ruhe und Frieden legt sich über eine üppig blühende Sommerlandschaft.

Die Dresdener Zeichnung fällt durch die eigenartige Diskrepanz zwischen der frisch erfaßten Stadt- und Landschaftsdarstellung und einer etwas trockenen Personenschilderung auf. Der Arbeitsvorgang, in dem die Zeichnung entstand, ist klar erkennbar. Zuerst wurden die in schwarzer Tinte ausgeführten Personendarstellungen geschaffen, die durch ihren grazilen, dünnen Strich auffallen. Dann griff der Meister zu einer breiten Feder, um in festen Strichen mit brauner Tinte ein Landschaftsbild zu entwerfen, das die Figurendarstellung sichtlich übertrifft. Der locker lavierende Pinsel in grauer Farbe schafft die Verbindung von Mensch und Natur und trägt zu der malerischen Haltung der ganzen Zeichnung viel bei. Gewisse Anklänge an den Dürerschen Holzschnitt aus dem Marienleben (B. 92) sind wohl auch auf der Dresdener Komposition nicht zu verleugnen. Die Zeichnung entstand wohl im Anschluß an verschiedene Variationen Cranachs in den Jahren nach 1520, die dasselbe Abschiedsthema im Gemälde behandeln (in Wien, Dresden, Berlin, Märkisches Museum; s. Friedländer-Rosenberg, Kat. Nr. 113). Ich möchte das Blatt bis zum Jahr 1525 heraufrücken, um Anschluß an die Dresdener Zeichnung einer „Ruhenden Quellnymphe" (Kat. 45) zu gewinnen, die eine sehr ähnliche landschaftliche Ausschmückung in der gleichen saftig breiten Darstellungsart zeigt. Das Blatt mit der Nymphe hat schon seit langer Zeit einiges Aufsehen erregt, da die Darstellung des im Vordergrund an einer Quelle liegenden nackten Mädchens eine für Cranach erstaunliche Formvollendung zeigt. Thematisch steht das Dresdener Blatt dem Gemälde einer Quellnymphe auf Schloß Rohoncz (Friedländer-Rosenberg Nr. 101) am nächsten. Auf unserer Zeichnung scheint Cranach spielend über die Probleme der Darstellung weiblicher Akte, deren Lösung ihm auf den Gemälden nie recht gelungen ist, hinweggekommen zu sein. Einflüsse der Venusdarstellung Giorgiones (heute in Dresden) scheinen nicht ausgeschlossen, doch hat Cranach das gleiche Thema — nur in anderer Fassung — schon 1518 zum ersten Male im Gemälde dargestellt.

Typisch für Cranachs Zeichenstil ist die sichere, stark in Erscheinung tretende Umrißlinie, die die Gestalt in feinstem spitzem Federzug beschreibt. Die Modellierung des Körpers ist ganz dem lavierenden Pinsel vorbehalten, der trotz sparsamster Anwendung

einen großen Reichtum plastisch durchgebildeter Formen hervorzurufen versteht. Der Felsen, der für die liegende Gestalt der Nymphe eine kräftige Folie abgibt, füllt die linke Hälfte des Bildes aus. Dem Fels entspringt ein Quell, an dem die aus dem Walde hervortretenden Hirsche sich tummeln. Eine oft geübte Bildkomposition, die seit den Donaujahren datiert, kommt hier erneut zur Anwendung. Der Geschlossenheit der linken Bildhälfte, vor der sich die dargestellte Figur abhebt, steht die lichte Oeffnung des Blickfeldes durch eine in weite Tiefen führende Landschaft zur Rechten gegenüber. Das Blatt ist das beste Beispiel des reifen, frischen Naturstils, den Cranach um die Mitte der 20er Jahre entwickelt.

Eine dritte Handzeichnung Cranachs dieser Jahre besitzt das Dresdener Kupferstichkabinett in der lavierten Federzeichnung, auf der Adam und Eva (Kat. 46) unter dem Baum des Lebens dargestellt sind. Unter den vielen Cranachgemälden, die das Thema behandeln, finden wir keine direkt auf die Dresdener Zeichnung zurückgehende Komposition. Es ist überhaupt ein merkwürdiger Tatbestand, daß es so viele exakt ausgeführte Entwürfe gibt, die einer bestimmten Gemäldegruppe thematisch außerordentlich nahe kommen, ohne mit einem Bild genau übereinzustimmen. Ich glaube nicht daran, daß sich in diesen Zeichnungen immer verlorengegangene Gemäldekompositionen erhalten haben. Es handelt sich wohl oft um nichtausgeführte, liegengebliebene Entwürfe, die in der Werkstatt aufgehoben wurden, um als motivische Vorlageblätter zu dienen. Sie wurden immer wieder auszugsweise benutzt, wenn ähnliche Bilder in Auftrag gegeben waren. In dem Ummodeln ein und desselben Bildgedankens, in dem Verändern festgelegter und immer wiederkehrender Motive hat die Cranachwerkstatt es zu einem erstaunlichen Geschick gebracht. Die Vorlageblätter, die in reicher Anzahl in der Werkstatt aufbewahrt wurden, gaben dem Künstler Gelegenheit, die gerade in Arbeit befindliche Gemäldekomposition mit den vorhandenen Requisiten nach seinem Gutdünken und momentanen Einfall zusammenzufügen, zu gliedern und zu bereichern.

Die meisten der Adam- und Eva-Zeichnung verwandten Motive finden sich auf dem Paradiesbild in Richmond von 1526 (Friedländer-Rosenberg Nr. 161) wieder. Die Eva auf dem Gemälde entspricht der Darstellung des Dresdener Entwurfes fast genau.

Der Adam, der im Typus auf unsere Zeichnung zurückgeht, zeigt in seiner Haltung schon auffällige Aenderungen. Hirsch und Hirschkuh sind mit dem Dresdener Blatt übereinstimmend, aber in veränderter Anordnung auch auf dem Bild in Richmond zu finden. Daß das Gemälde der Handzeichnung gegenüber einen ganz anderen Aspekt bietet, ist vor allem der starken Bereicherung des Bildes durch landschaftliche und tierische Motive zuzuschreiben. Cranach

greift dabei auf Tierdarstellungen zurück, die er schon auf dem 1509 datierten Adam- und Eva-Holzschnitt ausgebildet hat. Es ist lehrreich, diesen Holzschnitt der ersten Wittenberger Zeit neben die Dresdener Zeichnung zu legen, um sich der ungeheueren Wandlung bewußt zu werden, der die Cranachsche Kunst unterworfen ist. An Stelle der Kraft ist die Eleganz getreten. Die Linie gewinnt an Zügigkeit, verliert aber ihre frühere Spannung und Ausdrucksintensität. Denken wir uns die ausführliche Lavierung der Dresdener Zeichnung hinweg, so bleiben nur fein und spitz ausgezogene Umrißlinien bestehen, die das Rationelle der Cranachschen Arbeitsweise deutlich erkennen lassen. Die Umrißlinien waren bald entworfen, alles übrige besorgte der schnell über das Papier gleitende, malende, tupfende Lavierpinsel. Damit wurde dem Künstler die zeitraubende Ausgestaltung der Entwurfszeichnung durch körpermodellierende Schraffuren und Kreuzlagen erspart. Schneller konnte man wohl kaum zu geeigneten Vorlagen gelangen, als Cranach es tat. Dabei bot eine Zeichnung, die mit solchen durchaus malerischen Tendenzen arbeitete, den Vorteil einer großen Anpassungsfähigkeit an den beabsichtigten Zweck. Zeichnungen wie die vorliegende Dresdener sind nur Arbeitsbehelfe und wollen nichts mehr sein.

Noch deutlicher wird das Verhältnis von Vorzeichnung zur ausgeführten Tafel bei dem Vergleich des Berliner David und Bathseba-Entwurfes (Kat. 47) und dem im Deutschen Museum befindlichen gleichthematischen Gemälde von 1526 (Friedländer-Rosenberg Nr. 173). Gegenüber dem schönen Entwurf wirkt die Ausführung des Tafelbildes etwas nüchtern und schematisch — eine Tatsache, die vielleicht auf die Mitarbeit eines Schülers zurückzuführen ist. Die Unterschiede in der Komposition verändern den ganzen Bildcharakter. Wenn hier ein schöner Landschaftsausschnitt mit der vorspringenden Bastei einer Befestigung gegeben ist, so wird dort die reiche Naturdarstellung durch die enge Umgrenzung eines hofartigen Raumes beträchtlich zurückgedrängt. Die wirkungsvolle Beziehung zwischen David und Bathseba durch den erhobenen Blick der Frau wird in dem Gemälde außer Acht gelassen, da Bathseba hier regungslos vor sich hinstarrt. Die exponierte Stellung Davids hoch oben auf dem Söller wandelt sich auf dem Gemälde in ein gleichgültiges Nebeneinander von mehreren Figuren, die ungeschickt in einen viel zu engen Raum hineingepreßt werden. Es ist klar, daß das dauernde Wiederholen und Verändern einer einmal gegebenen Komposition nicht zu besseren Leistungen führte.

Das Thema bot dem Meister Gelegenheit, seinen modischen Liebhabereien nachzugehen. Die Feder folgt in spielender Hast den buntbewegten Formen, den gepufften und aufgeschlitzten Aermeln der eitlen Modedamen, den prunkvollen Halsgehängen und dem keck

aufgesetzten breitrandigen Federbarett. Mit locker sich kräuselnden Linien sind Bäume und Sträucher behandelt, breiter und entwickelter noch als auf den vorangegangenen Zeichnungen in Dresden. Das Blatt wird zweifellos kurz vor 1526 entstanden sein.

In dieselbe Zeit gehörig ist der Predellenentwurf „Christus am Oelberg" in der Albertina in Wien (Kat. 48), der von Otto Benesch ausführlich gewürdigt wurde, so daß sich ein nochmaliges Eingehen auf diese Zeichnung erübrigt.

Dieser Reihe von Zeichnungen schließt sich mit einem gewissen zeitlichen Abstand der große, in Weimar befindliche Entwurf mit dem „Martyrium des Heil. Julian" an (Kat. 49). Auf einem Blatt werden nach mittelalterlicher Tradition mehrere Szenen aus dem Leben und Leiden des Heiligen vereinigt. Kräftige, breite Büsche geben der Fläche rhythmische Gliederung und dienen gleichfalls dazu, die einzelnen Szenen unauffällig voneinander abzusondern. Das Buschwerk ist härter und drahtiger gezeichnet als auf der sonst stilistisch übereinstimmenden Adam- und Evazeichnung in Dresden, die mehrere Jahre früher entstanden zu sein scheint. Mit diesem Blatt haben wir die Grenze zu dem beginnenden Spätstil des Meisters schon überschritten.

Vom Ende des Cranachstiles der mittleren Zeit zum Spätstil

Aus den Jahren 1527—1530 sind eine größere Anzahl von Handzeichnungen Cranachs erhalten, die mit ziemlicher Sicherheit zu datieren sind und trotzdem sich überraschend konträr gegenüberstehen. Auf den meisten Blättern finden wir die feine spitze Linie wieder, die die Gestalten in fortlaufendem Zuge scharf umreißt. Von der modellierenden Lavierung ist in demselben Maße wie auf den früheren Blättern ausgiebiger Gebrauch gemacht. Daneben tauchen aber überraschend freie, bisweilen kühne Skizzenblätter auf, die das Gegenteil der bisher geübten Zeichenweise Cranachs darstellen. Die Feder fliegt in eiliger Hast über das Papier und entwirft in brüsk abgesetzten, immer wieder aufgenommenen Strichen ein nervös hin- und herzuckendes Linienbild von geradezu leidenschaftlicher Unruhe und Erregung. Ich glaube gerade in diesen — später zu besprechenden — Blättern einen Wandel der Zeichentechnik erkennen zu können, der allerdings nur dann in Erscheinung tritt, wenn der Meister seine Gedanken erstmals zu Papier bringt. Die exakt ausgeführten Entwürfe, die direkt zur Uebertragung bestimmt sind, unterscheiden sich von dem bisher üblichen Cranachstil nur wenig.

Die schönste und großartigste Cranachzeichnung der Zeit um 1527 ist vor einigen Jahren aus der Salmschen Sammlung in den Besitz der Albertina (Kat. 53) gelangt und wurde damit erst an das Licht der Oeffentlichkeit gerückt. Es ist die Vorstudie zu dem auf der Wartburg befindlichen Bild von Luthers Vater. Wieder einmal erkennen wir mit Deutlichkeit, daß die Höhe der Cranachschen Kunst in seiner späteren Zeit durchaus auf dem Gebiete des Porträts lag. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, daß unsere Pinselzeichnung direkt vor dem greisen Vater Luthers aufgenommen ist, der 1527 zum Besuche seines Sohnes nach Wittenberg gekommen war. Die Bildniszeichnung in Wien ist in derselben Pinseltechnik auf ölgetränktem Papier ausgeführt wie die früher erwähnten Porträtstudien Cranachs. Vergleichen wir einmal die Albertina-Zeichnung mit dem ausgeführten Bildnis auf der Wartburg, so fällt uns der Zwiespalt zwischen dem Kopf und der Tracht auf. Kein organisch durchgebildeter Körperbau wird darunter spürbar. Der aus dem Dunkel aufleuchtende helle Kopf fällt wie ausgeschnitten aus dem Bild heraus und findet mit dem Körper keinen harmonischen Anschluß. Der Fehler Cranachscher Porträtgestaltung liegt besonders darin, daß der Meister sein Interesse ausschließlich auf den Kopf konzentriert. Die spätere Ausgestaltung und Abrundung bleibt der Phantasie überlassen und läßt die tatsächlich vorliegenden anatomischen Verhältnisse des Kopfes zum Körper außer acht. Dürer, der größte Porträtist der Zeit, benutzt die Gelegenheit vor dem Modell in den allermeisten Fällen, um in der Porträtstudie den Bildausschnitt festzuhalten, der sich später auf seinen ausgeführten Gemälden oder Holzschnitten wiederfindet. Durch diese Beschränkung der Sehweise ist Cranach nicht über gewisse Ansätze anatomischer Kenntnisse hinausgekommen, und er gibt so nur Ausschnitte tatsächlich vorhandener Erscheinungsformen.

Der Bildnis-Kopf des Hans Luther in der Albertina geht an Temperament der Vortragsweise und Kraft der Gestaltung über die Darstellung auf der Tafel der Wartburg hinaus, obwohl man sich eng an die Vorstudie hielt. Auf der Zeichnung kommt besonders durch die breitangelegten Konturen und erdig-schweren Farben der derbe, bäuerliche Charakter von Luthers Vater treffend zur Darstellung, der seinem Sohn diese zähe Kämpfernatur vererbt hat, die er sich selbst in seinem Bergmannsberuf erworben. Auf der Albertinastudie wirkt der Kopf breiter, fester und ausgeglichener als auf dem Gemälde, das dem Gesicht einen etwas verbissenen, gequälten Zug beifügt, den wir auf der Zeichnung nicht finden. Cranach entfaltet in der genauen Wiedergabe des von Falten, Gruben und Wülsten durchzogenen Gesichts eine übertriebene Realistik. Stilistisch weist der früher für Dürer in Anspruch genommene

Bauernkopf im Britischen Museum (Kat. 52) schon auf diese Bildnisstudie von Luthers Vater hin, obwohl er sicherlich viele Jahre vorher entstanden ist.

Die Technik des Wasser- und Deckfarbenblattes beweist keineswegs eine so frühe Ansetzung in die ersten Wittenberger Jahre, wie Jacob Rosenberg es vorgeschlagen hat. Die stilistischen Merkmale der Zeichnung sprechen deutlich für eine wesentlich spätere Entstehung, jedenfalls nach 1520. Einen vergleichbaren Bauerntyp zeigt das Bild „Der verliebte Alte" von 1522 in Budapest (Friedländer-Rosenberg Nr. 132). Das Blatt geht kaum auf einen bestimmten Porträtauftrag zurück, sondern scheint mehr eine aus Lust und Liebe geschaffene Naturaufnahme eines alten Bauernkopfes zu sein. Der gesunde Humor, der sich in den Werken Cranachs immer wieder ausspricht, verleiht auch diesem einfachen Mann mit der plumpen Pelzkappe einen Zug bäuerlicher Schläue und Pfiffigkeit.

Die Gemälde Cranachs, die in den Jahren 1525—1530 entstanden sind, beweisen eine ausgesprochene Vorliebe des Meisters für die Darstellung des nackten Körpers. Der Künstler wählt sich seine Themen so aus, daß ihm reichlich Gelegenheit geboten wird, die unverhüllte Schönheit der menschlichen Gestalt zu zeigen. Dabei folgt er keineswegs dem in Deutschland so verbreiteten italienischen Renaissance-Ideal, sondern bildet einen Kanon menschlicher Körperformen aus, die seiner eigenen Geschmacksrichtung und der des sächsischen Hofes entsprach. Cranach nimmt unbedingt mehr auf modische als auf künstlerische Forderungen seiner Umwelt Rücksicht. Den auf den Gemälden wiedergegebenen menschlichen Akten fehlt es an einer kräftigen Ausbildung der Struktur und Modellierung des Körpers. Die Binnenformen sind mit einer auffallenden Schüchternheit und Zaghaftigkeit behandelt und ermangeln sichtlich der betonenden Gegensätze. Von den Zeichnungen aus wird es verständlich, wie Cranach sich an die Gestaltung des menschlichen Körpers heranwagt. Seine Aktdarstellungen sind vor allem auf eine besondere Wirkung und Zügigkeit der Umrißlinie berechnet, der gegenüber das Problem der plastischen Abrundung einer Gestalt in den Hintergrund tritt.

Die Darstellung eines männlichen Rückenaktes in Berlin (Kat. 55) zeigt deutlich dieses Prinzip der scharf umreißenden Konturlinie, das sich durchaus mehr für die Darstellung einer Fläche als für die eines raumverdrängenden Körpers eignet. Die kräftige Binnenmodellierung der Zeichnung durch den Lavierpinsel kann dieses mehr flächenhafte Sein der Gestalt nicht zerstören. Die harte Umrißlinie widersetzt sich von vornherein einer ausgeprägten Körper-Illusion. So kommt es, daß auch die Darstellung nackter Menschen auf Cranachs Gemälden von der Geschmeidigkeit und glücklichen Wahl der

Umrißlinie abhängig ist, die den Mangel an anatomischer Kenntnis einigermaßen ausgleicht.

Die Berliner Zeichnung steht der Dresdener Darstellung einer liegenden Quellennymphe stilistisch außerordentlich nahe und ist auch nur wenige Jahre später — wohl um 1527 — entstanden. Aehnliche Männerakte finden sich vor allem auf dem Gemälde „Das silberne Zeitalter" von 1527 im Schloßmuseum zu Weimar (Friedländer-Rosenberg 216) wieder. Für eine verwandte Darstellung desselben Themas scheint auch diese Berliner Zeichnung als Detailstudie entworfen zu sein.

Das feine Silberstiftblatt in Berlin (Kat. 56) mit der Darstellung nackter Männer und Frauen, die sich auf einer Waldwiese tummeln, gehört in denselben Zusammenhang und ist den gleichthematischen Gemäldedarstellungen des „Silbernen Zeitalters" so verwandt, daß das Blatt mit Sicherheit in die Jahre 1527—1530 datiert werden kann. Der Herkulestyp auf der Silberstiftzeichnung entspricht deutlich den in diesen Jahren immer wiederkehrenden Darstellungen des antiken Helden, der oftmals in seinen Gemäldekompositionen als siegreicher Kämpfer auftritt. Das Vorkommen dieses Herkulestypus auf unserer Zeichnung beweist noch nicht, daß wir es mit einer der Herkulessage entnommenen Darstellung zu tun haben. Es handelt sich sicherlich, wie auf den Gemälden, um die Wiedergabe der Menschen des silbernen Geschlechtes (nach Hesiod, Erga 127 ff.). Die dargestellten nackten Frauen sind zierliche, puppenhafte Gestalten mit knospenden Brüsten, stark eingezogenen Hüften, vorgewölbtem Bauch, langen schlanken Beinen und gespreizten Bewegungen und entsprechen genau dem Idealtyp Cranachs vom Ende der zwanziger Jahre. Die frische Darstellungsart und die Naivität der Auffassung lassen über manche Ungeschicklichkeit der Zeichnung hinwegsehen. Cranach scheint sich nicht allzuoft in der Silberstifttechnik betätigt zu haben, jedenfalls sind dafür neben dem Dessauer und Berliner Blatt keine weiteren Zeugnisse erhalten. Aber immer gewinnt er dieser Technik zarte Reize ab, da der Künstler selbst mit viel Sinn für das Feingegliederte und Intime in seiner Kunst auftritt. Die kleine Darstellung eines musizierenden nackten Menschenpaares in Erlangen (Kat. 57) möchte ich auch in dieser Reihe von Aktzeichnungen Cranachs erwähnen; sie gehört sicherlich in diese Zeit, in der Cranach so unverdrossen, aber ohne sichtlichen Erfolg das Thema des nackten Menschen angefaßt hat.

Könnten wir nicht durch die verwandten und datierten Gemälde mit einer größeren Sicherheit beweisen, daß die Braunschweiger Federskizze zu einem Parisurteil (Kat. 58) ungefähr in derselben Zeit wie das Berliner Silberstiftblättchen entstanden ist, so würden wir schwerlich auf den Gedanken kommen, beide Zeichnungen zeitlich

anzunähern. Die Braunschweiger Zeichnung verrät ein ganz anderes Temperament der Darstellung, eine sehr verschiedenene suggestive Kraft der Linie. Sie fügt dem Bild, das wir von Cranachs Zeichenstil gewonnen haben, einen neuen Zug bei, dem wir bisher in diesem Maße nicht begegnet sind. Ich glaube, daß sich in diesem Blatt der Spätstil Cranachs zum ersten Male für uns faßbar zu erkennen gibt. Auf dem Braunschweiger Skizzenblatt sind keine durchlaufend ausgezogenen Linien zu finden. Die Gestalten setzen sich aus einer großen Anzahl kleinerer oder größerer gekrümmter Linien zusammen. Cranach muß die Feder immer wieder angesetzt und abgehoben haben, um ein solch' flutend bewegtes Gesamtbild zu entwerfen. Der wuchtig breite Federstrich verleiht den weiblichen Gestalten stärkere Kraft des Körperbaues und der Erscheinung, als wir sie bei den gertenhaft schlanken Zierpüppchen seiner Gemälde sehen. Die Zeichnung beweist uns, daß in dem älteren Cranach Fähigkeiten vorhanden waren, neben diesen überfeinen, konventionellen Linien auch stärkere Töne anklingen zu lassen. In dem Braunschweiger Blatt werden gerade durch die Flüchtigkeit und Hast der Ausführung längst schlummernde Kräfte von erstaunlicher Vitalität wieder frei. Mit seltener Ungeniertheit setzt Cranach Pentiment neben Pentiment. Besonders deutlich werden die dauernd verbesserten Fehlstriche an dem linken Oberschenkel der direkt vor Paris stehenden Göttin. Fünfmal hat Cranach dort die Feder angesetzt und ausgezogen, um den Umriß des Schenkels richtig zu treffen. In der ganzen Ausführung des Blattes steckt ein erstaunlicher Wagemut, eine überraschende Freiheit, die wir mit einiger Verwunderung bei dem sonst so vorsichtig strichelnden Meister bemerken. Daß in solchen momentan erfaßten Skizzen sich zuerst ein Wandel des Zeichenstils bemerkbar macht, ist leicht zu erklären, denn diese frühesten Niederschriften gewähren uns zuerst Einblick in die Grundlagen von Cranachs künstlerischem Schaffen. Sie sind reine Federspiele, ohne Zuhilfenahme der Lavierung entstanden. Erst bei den durchgearbeiteten späteren Fassungen, die direkt auf das Gemälde hinführen, tritt der Lavierpinsel in Erscheinung, der die üppige Wucherung der Linien klärt. In derselben Linientechnik ist die auf der Rückseite des Braunschweiger Blattes entworfene Visierung zu einem Epitaph (Kat. 59) ausgeführt, das ein ritterliches Ehepaar anbetend vor dem gekreuzigten Heiland darstellt. Die Zeichnung ist mit der Vorderseite gleichzeitig entstanden und in die Jahre 1527—1530 zu datieren. Vielleicht handelt es sich um eine Visierung Cranachs für das Werk eines Bildhauers. Urkunden bezeugen, daß auch plastische Arbeiten aus der Werkstatt Cranachs hervorgegangen sind (s. Bruck: Friedrich der Weise als Förderer der Kunst, S. 78). Aber es könnte sich auch um ein gemaltes Epitaph handeln, das ärmere Ritter öfters in

Auftrag gaben, um sich die kostspieligen Steindenkmäler zu ersparen. Die Darstellung Christi am Kreuz auf dem Epitaph-Entwurf Cranachs wirkt in seiner Schlichtheit der Gestaltung hoheitsvoll und beseelt.

Ein weiteres Blatt dieser Stilstufe in der Sammlung Königs in Haarlem zeigt Adam und Eva im Paradies (Kat. 60). Mit wenigen locker zusammengefügten Strichen ist eine Fülle von Erscheinungsformen sicher umrissen und gestaltet. Das Blatt ist schon durch das Fehlen der Lavierung als Skizze und erste Niederschrift eines Gedankens charakterisiert. Der Vergleich mit der thematisch verwandten Adam-und-Eva-Zeichnung in Dresden ist interessant und macht die einzelnen Abstufungen deutlich, die eine Komposition vom ersten Entwurf bis zum ausgeführten Gemälde durchläuft. Was auf dem Haarlemer Blatt nur angedeutet ist, erscheint auf dem Dresdener Blatt genau fixiert und bis in Einzelheiten hinein festgelegt. Die beiden Zeichnungen gehören natürlich verschiedenartigen Fassungen ein und desselben Themas an, verdeutlichen aber doch gut den Rationalismus in der Arbeitsweise der Cranachwerkstatt, der sich an weiteren Beispielen der Zeit um 1530 noch erhärten läßt.

Das beste Beispiel für die fortschreitende Entwicklung und Ausarbeitung eines Bildtypus sind die erhaltenen Vorzeichnungen zu dem protestantisch-dogmatischen Thema von „Sündenfall und Erlösung der Menschheit". Die Dresdener Skizze (Kat. 61), die auf der Rückseite in Cranachs Handschrift eine der Herzogin Katharina gewidmete Adresse trägt, steht an der Spitze der Reihe und bringt wohl überhaupt die erste Formulierung dieser einzigen protestantischen Allegorie, die eine größere Verbreitung gefunden hat. Die Zeichnung ist jedenfalls vor der frühest bekannten Gemäldekomposition dieses Themas in Gotha (von 1529 — Friedländer-Rosenberg, Abb. 183) entstanden. Nach Angabe der Theologen (besonders scheint Melanchthon zu den religiösen Darstellungen Cranachs Anregung gegeben zu haben) ordnet der Meister die einzelnen Gruppen und symbolischen Motive locker verstreut auf der Fläche an. Der Weltenrichter erscheint in einem Wolkenkranz, von Maria und Johannes verehrt; darunter ist die Verstoßung des bösen Menschen in die Hölle durch Tod und Teufel geschildert. Moses erscheint als Hüter des Gesetzes, Johannes weist Adam auf das Lamm mit dem Kreuz, das Tod und Teufel überwindet, die Zelte der Kinder Israel mit der ehernen Schlange werden im Mittelpunkt sichtbar, oberhalb sieht Gottvater aus den Wolken der Ueberwindung des Bösen durch das Gute zu. Es sind nur einzelne Gedanken, die hier ausgesprochen werden, aber sie ordnen sich nicht einer strafferen Eingliederung unter, sondern behaupten ihre Selbständigkeit. Die Dresdener Skizze ist noch nicht bildmäßig gesehen und durchkom-

poniert. Eine Notiz steht neben der anderen — fast ohne Verbindung und Zusammenhang. Es bedurfte einer größeren Klarheit und schärferen Formulierung, um den Grundgedanken der Allegorie überhaupt verständlich zu machen. Das Gemälde in Gotha steht thematisch dem Entwurf in Dresden am nächsten und zeigt am besten, wie Cranach in der Ausarbeitung und Durchbildung des dogmatischen Themas fortschreitet. Hier können wir zum erstenmal von 2 Bildhälften sprechen, die durch den Baum mit den dürren und belaubten Aesten gebildet werden. Eine besonders deutliche Wandlung hat der Dresdener Zeichnung gegenüber die rechte Bildhälfte erfahren. Das Lamm als Ueberwinder von Tod und Teufel ist zu einer Nebenszene geworden. Dagegen wird die Darstellung des gekreuzigten Christus, auf den der Täufer den Menschen hinweist, in den Mittelpunkt gerückt. Wir sehen deutlich, wie sich die ganz auf Umgruppierung eingestellte Dresdener Skizze mit kompositioneller und dogmatischer Klärung des Bildgedankens erfüllt und erweitert. In dem Gemälde in Weimar und der verwandten Zeichnung in Frankfurt (Kat. 62) findet der Gedanke der Ueberwindung des Bösen durch das Gute eine noch weitergehende Ausgestaltung. Hier tritt der auferstandene Christus selbst als Sieger über Tod und Teufel auf, und das Lamm wird als Symbol für den Opfertod Christi dem Bild des Gekreuzigten untergeordnet. Mit vielen anderen Tatsachen ist die ungefähre Aufeinanderfolge der Kompositionen zu erhärten, die die Dresdener Skizze deutlich an die Spitze setzt und das Gothaer Gemälde von 1529 ihr folgen läßt. Die Zeichnung in Frankfurt am Main und das Bild in Weimar sind in den darauffolgenden Jahren entstanden. Die Vorliebe Cranachs und seiner Schule für die Variation macht auch bei diesem dogmatischen Thema nicht halt, so daß keine Fassung mit einer anderen genau übereinstimmt. Da es sich hier um ein allegorisches Thema handelt, dem eine stark propagandistische Tendenz zugrunde liegt, ist es klar, daß Cranachs künstlerische Freiheit beschränkt und einseitig festgelegt war. Hier dreht es sich weniger um ein Kunstwerk, das zur Erbauung diente, als um ein recht trockenes Religionstraktat, das trotz seines komplizierten Gefüges einer breiten Masse verständlich bleiben sollte. Die ausgeführten Gemälde tragen deshalb Schrifttafeln, die die Bedeutung jeder einzelnen Szene genau erklären und durch Bibelstellen belegen. Gerade dieses Beispiel zeigt deutlich, mit welchen Schwierigkeiten Cranach zu kämpfen hatte, um den Forderungen der Theologen gerecht zu werden und die nüchtern protestantische Glaubenstheorie überhaupt in künstlerische Formen umzusetzen. Die Zeichnungen in Dresden und Frankfurt verraten diesen strengen, lehrhaften Gemälden gegenüber eine erfreuliche Frische der Auffassung und Freiheit der Erfindung.

In Braunschweig befinden sich 2 Zeichnungen (Kat. 63 u. 64), die ebenfalls diesem dogmatischen Themenkreis angehören und aller Wahrscheinlichkeit nach für die Uebertragung auf 2 Altarflügel ausgeführt sind. Vergleichen wir einmal die 4 Blätter in Dresden, Frankfurt und Braunschweig miteinander, so können wir schrittweise den Weg verfolgen, der von der ersten Notiz zum ausgearbeiteten Gemälde führt. Dabei wird es uns klar, wie stark die künstlerische Kraft bei einem solchen allzusehr überlegten Arbeitsverfahren nachläßt. Das Dresdener Blatt zeigt uns den ersten flüchtig entworfenen Bildgedanken. Auf der Frankfurter Zeichnung beginnt bei fast gleicher Beweglichkeit der Linie sich die Bildorganisation zu straffen und zu festigen. Die Braunschweiger Blätter verkörpern die letzte Instanz vor der Uebertragung auf die Tafel. Die Linien sind gewissenhaft ausgezogen und festgelegt, jedes Einzelmotiv hat seinen bestimmten Platz im Bildganzen erhalten. Die kräftige Lavierung verhilft der Darstellung zu einem klar überschaubaren Aufbau. Aber, was bleibt, ist doch nur der Abglanz einer bewegten Handlung, die sich in den vorausgegangenen Studienblättern ursprünglicher ausdrückte. Aus der Erzählung ist das Dogma geworden.

Es ist im übrigen Cranach nicht vergönnt gewesen, eine neue protestantische Kunst zu schaffen, wie es Bach auf dem Gebiete der Kirchenmusik geglückt ist. Daran ist z. T. der für die Entwicklung der bildenden Kunst nicht günstige glaubensstrenge Protestantismus schuld, zum anderen fehlte es Cranach an der Kraft, mit der Tradition rücksichtslos zu brechen und eigene Wege einzuschlagen. Die ganze Atmosphäre des Wittenberger Hofes, die sich trefflich in den Werken Cranachs spiegelt, war durchaus lebensbejahend und zeitgebunden. Die weltfrohe Stimmung der Renaissancezeit lebte sich in den sächsischen Kurländern aus und wurde auch nicht durch die tiefgehenden Wirkungen der Glaubensbewegung aufgehalten. Am Hofe Friedrichs des Weisen fanden prunkvolle Feste statt, die an Ausmaß alles das übertrafen, was man sonst in Deutschland finden konnte. Besonders stark war die Vorliebe für großangelegte Jagden, und es gehörte schon zum Beruf eines sächsischen Hofmalers, dieser Freude am Wild durch farbenprächtige Erinnerungsbilder sichtbaren Ausdruck zu verleihen.

Cranach muß schon in den ersten Jahren seiner Wittenberger Tätigkeit viele Tierbilder und Jagdschilderungen geschaffen haben, denn 1508 hat Dr. Scheurl in seiner Lobrede auf den Maler gerade diesen Zweig seines Schaffens besonders verherrlicht. Hervorgehoben werden die naturgetreuen Darstellungen von Hirschen und Wildschweinen durch die Hand Cranachs, doch haben sich leider aus dieser frühen Zeit keine Gemälde dieser Art erhalten. Das einzig sichere Zeugnis legt ein 1506 entstandener Holzschnitt (Geisberg

632) ab, der eine Hirschjagd darstellt. Am besten sprechen sich die Zeichnungen über den Tiermaler Cranach aus, die erkennen lassen, daß der Künstler den Forderungen seiner Fürsten trefflich entsprach. Cranachs Zeichnungen haben auch heute noch nichts von ihrer Wirkung eingebüßt und verraten eine erstaunliche Kenntnis auf diesem Gebiet. Wir glauben gerne den Worten Scheurls, der berichtet, daß der Künstler mit Skizzenbuch und Stift seine Fürsten auf der Jagd begleitete, um auf das Genaueste zeichnerisch festzuhalten, „wie Friedrich einen Hirsch fängt oder Johannes ein Schwein verfolgt". Ich habe die Tierblätter Cranachs, die sicherlich zeitlich auseinander liegen, hier zusammen aufgeführt, da eine genaue Datierung sich gerade bei ihnen als unmöglich erweist. Die frühesten Blätter sind ohne Zweifel die in Berlin und Paris (Kat. 66 u. 67). Die Berliner Zeichnung stellt 3 Wildschweine dar, von denen eines von Hunden überfallen wird. Die Tiere sind in Bewegung und Ausdruck denkbar frisch und lebendig erfaßt. Aus dem Berliner Studienblatt spricht noch unmittelbar der Eindruck des eben erst Erlebten und Geschauten. Die an sich summarisch-flüchtigen Skizzen sind ganz auf die Fixierung der Haltung und Bewegung der Tiere eingestellt, während sich die späteren Dresdener Wildschweinblätter mehr um die genaue Darstellung der äußeren Erscheinung des Wildes bemühen. Der suggestive Linienstil Cranachs in der Zeit nach 1525 tritt vor allem bei der Darstellung der Hunde auf, die das eine Wildschwein umstellt haben. Weil eine klare Begrenzung der Fläche und ein ruhig fortlaufender Kontur vermieden ist, kommt eine eigentümliche Bewegung in die Hunde, die sich durch den Reichtum der Strichpartikel auslöst. Mit ähnlich spritziger Feder führt uns Cranach auf der Pariser Zeichnung scharf beobachtete Szenen aus dem Leben der Hirsche und Rehe vor Augen; die Linien sind überaus schmiegsam und gelöst. Ueberhaupt ist die Zeichnung mit dem toten Reh in Paris eines der schönsten Tierblätter, die wir von Cranach kennen. Vor allem überrascht die Darstellung des getöteten Rehes durch eine reiche koloristische Haltung. Auf der mit grauen Schatten belebten kastanienbraunen Fläche des Tierfells sind mit der Feder feine und feinste Härchen aufgetragen. Interessant ist der Versuch, den Kopf des Tieres aus der Vogelschau aufzunehmen. Ein Vergleich der Pariser Tierdarstellungen mit den Zeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian zeigt, daß der Künstler sich bei der letzteren Arbeit einem gewissen Zwang und einer Sorgsamkeit unterwarf, die den Schilderungen aus dem Leben der Tiere einen Teil ihrer Originalität raubte. Die Motive der äsenden, rennenden und kämpfenden Hirsche auf der Zeichnung in Paris finden sich auf den Gemälden Cranachs als Füllung des Hintergrundes wieder. Besonders reich an solchen Darstellungen sind die Arbeiten

aus den Jahren 1525—1530, eine Zeit, in der Cranach sich eingehend mit Tierstudien beschäftigt hat. Auch die beiden Dresdener Zeichnungen (ruhende Quellnymphe und Adam und Eva im Paradies) lieferten uns dafür interessante Belege. Cranach steht mit solchen Tierschilderungen keineswegs allein da. Schon Jacopo de Barbari hat 1504 in Wittenberg ein Stilleben mit einem toten Vogel gemalt (heute in der Alten Pinakothek in München), das ganz in der Art der Dresdener Vogelstudien Cranachs gehalten ist. Es erscheint mir nicht ausgeschlossen, daß die Vogelstudien im British Museum, die Jacopo de Barbari zugeschrieben wurden, aus der Cranachschule hervorgegangen sind. Ein Blatt ist in der Vasary Society (2. Serie, Part. IX, Nr. 2) abgebildet. Solche Erinnerungsbilder an erfolgreiche Jagden scheinen am sächsischen Hof Tradition gewesen zu sein. Es ist kaum anzunehmen, daß Jacopo de Barbari der erste war, der solche Tierstilleben gemalt hat, denn die ganze Darstellungsart spricht mehr für eine nordische Erfindung.

Eine schöne Pinselstudie eines stehenden Hirsches (Kat. 68a) gelangte kürzlich aus England in eine Berner Privatsammlung. Auf der Rückseite des aufgezogenen Blattes ist eine Gemse dargestellt, die — soweit sich urteilen läßt — ebenfalls von Cranach stammt. Der Reihe von Cranachs Tierzeichnungen sind damit zwei weitere charakteristische Proben seiner lebendigen Darstellungskunst auf diesem Gebiet zugefügt. Die Berner Zeichnungen gehen in der zügigen Pinselschrift eng mit den Dresdener Wildschweinblättern zusammen. Neben der Reihe von 6 Tierdarstellungen in Dresden scheint der Herzog von Arundel einst die größte Anzahl von Tierstudien Cranachs gesammelt zu haben. So besaß er die Jagdzeichnungen im Louvre (Kat. 137—140), die von einem erstaunlich flüssigen Zeichner aus dem Cranach-Umkreis stammen und bisher zu Unrecht wenig Beachtung gefunden haben. Ein Wildschweinblatt Cranachs, das sich in der Sammlung des Herzogs befand und leider verschwunden ist, hat Wenzel Hollar gestochen.

Mehrere andere Tierstudien von der Hand unseres Meisters (Louvre, Bern) sind in England aufgetaucht, so daß man annehmen kann, daß der Herzog von Arundel ihr einstiger Besitzer war, der nach einer Mitteilung auf der Pariser Hirschjagdstudie aus einem Band von 27 Cranachzeichnungen dem englischen König 6 Stück geschenkt haben soll.

Die drei Dresdener Wildschweinblätter (Kat. 69—71) sind etwas kräftiger gezeichnet als die schönen Vogelstudien, die die gleiche Sammlung besitzt, verraten aber ebenso eine erstaunliche Sicherheit der Auffassung und einen reichen Sinn für die Wirkung der Kolo-

ristik. Cranach verbindet in allen diesen Blättern Deckfarben mit Wasserfarben, aber auch die spitze Feder findet Verwendung, sobald es gilt, eine scharfe Umrißlinie zu geben. Die Dresdener Wildschweinblätter sind zu sehr „Porträt", um mit den momentan entstandenen Darstellungen auf der Berliner Zeichnung unmittelbar verglichen werden zu können. Eine gewisse Eintönigkeit der Stellung und Auffassung läßt sich bei ihnen schwerlich hinwegleugnen. Am besten gefällt Cranach in seinen Vogelstudien (Kat. 72—74), da er dort mit erstaunlicher Liebe sich in den Reiz eines farbigen Gefieders vertieft. Paarweise sind die Vögel — Männchen und Weibchen zusammen geordnet — mit feinen Federn an einem in der Wand befestigten Nagel aufgehängt. Mit solchen reizvollen Stilleben schmückt Cranach in der Art niederländischer Genrebilder seine Tafelkompositionen aus. So finden wir eine ganze Reihe solcher Vogeldarstellungen auf den Gemälden „Herkules und Omphale" (Friedländer-Rosenberg Nr. 224—226) und „Die Bezahlung" (Friedländer-Rosenberg Nr. 236) als dekorative Bereicherung des Hintergrundes wieder. Wie produktiv Cranach auf dem Gebiete der Vogeldarstellung gewesen ist, beweist die Stelle in Dr. Scheurls Rede von 1508: „Zu Torgau hast du Hasen, Fasanen, Pfaue, Rebhühner, Enten, Wachteln, Krammetsvögel, wilde Tauben und anderes Flügelwerk aufgehängt." Mit dem Eifer eines Zoologen scheint sich Cranach an die Darstellung der gefiederten Welt begeben zu haben. Mit treffenden Worten hat Friedrich Winkler in seinem Aufsatz „Die Bilder des Wiener Filocalus" (Jahrb. d. Pr. Kunsts. 1936, S. 141 ff.) auf die wenig bekannten Tierdarstellungen Cranachs hingewiesen. Er nennt seine Leistungen auf diesem Gebiet „Das Schönste, was die altdeutsche Kunst an Tierzeichnungen neben Dürer hervorgebracht hat". Und dies kann ohne Uebertreibung von dem phantasievollen Tierbildner Cranach behauptet werden.

Die Cranach-Zeichnungen der letzten Jahre (seit 1530)

Die Cranachzeichnungen nach 1530 sind ungeheuer schwer einem Entwicklungsbild einzuordnen, da sie in Qualität und Bestimmungszweck erstaunliche Unterschiede aufweisen. Cranach hat bis in seine letzten Jahre in konservativer Gesinnung an seinem Zeichenstil festgehalten, der sich schon im ersten Jahrzehnt ausgebildet hat. Neben künstlerisch belanglosen Werkstattdirektiven tauchen

immer wieder Blätter auf, die durch einen außerordentlichen Reiz auffallen und klar beweisen, daß das Bild von Cranachs Leistungsvermögen durch einen unglücklichen Erhaltungszustand des ehemals vorhandenen Materials sich zu Ungunsten des Meisters verschoben hat.

Einer besonderen Beachtung wert ist die Cranachzeichnung, die erst in den letzten Jahren für den Meister in Anspruch genommen wurde. Die Pariser Nationalbibliothek besitzt die Zeichnung eines Mädchenkopfes (Kat. 75), die bisher für Lucas von Leyden gegolten hat, da von der Signatur des Künstlers die zweite Initiale durch spätere Rasur verschwunden ist. Das 1532 datierte Blatt trägt so unverkennbare Cranachsche Züge und ist so qualitätsvoll, daß nur der Meister selbst als Urheber der Zeichnung in Frage kommt. In den breiten, etwas verschrobenen Kopfformen ist dem Pariser Blatt das Lukretia-Bild in Kassel (Friedländer-Rosenberg Nr. 103) am ähnlichsten, aber auch in späterer Zeit tauchen immer wieder verwandte Kopftypen auf, die keinen Zweifel an der Autorschaft Cranachs zulassen. Ob wir es mit der Vorstudie zu einem Lukretia-Bild zu tun haben, worauf der entblößte Oberkörper und der leidvolle Blick hinweisen, ist nicht mit letzter Sicherheit zu entscheiden. Der Komposition liegt eine Kohlezeichnung zugrunde, die mit gelber, weißer und roter Kreide farbig belebt und bereichert wurde.

Die schlanken, zierlichen Cranach-Damen der späteren Jahre sind in unsere Vorstellung so stark eingedrungen, daß wir von dieser erstaunlichen Körperlichkeit und massenmäßigen Betonung etwas überrascht sind. Aber man braucht nur einmal die Gemälde Cranachs daraufhin durchzusehen, um zu erkennen, zu welch' schweren und breiten Kopfformen, die alle etwas verschroben Eigenwilliges an sich haben, er auch in der späteren Zeit gelangt (z. B. Friedländer-Rosenberg 194). Cranachs Frauendarstellungen darf man nicht von dem Schönheitsideal der Renaissancezeit aus beurteilen. Der Künstler gibt weder Formenadel noch Eleganz. Deshalb entziehen sich seine Darstellungen meist einer gerechten Einschätzung. Wer aber nach einem starken Naturgefühl und einer stolz behaupteten Originalität sucht, der wird überrascht sein, was ihm in dieser Beziehung die Zeichnung der Nationalbibliothek zu bieten imstande ist.

In den nun folgenden Jahren gelangt Cranach zu einer letzten Steigerung seines Illustrationsstiles. Das beste Beispiel gibt uns die in Leipzig befindliche Federskizze (Kat. 76) zu dem in Aschaffenburg hängenden Gemälde eines Cranachschülers, das „Die Heilung des blutflüssigen Weibes" behandelt. Die ganze Darstellung zieht

sich gleich einer Diagonale durch das rechteckige Bildfeld. Mehrere hervorragende Baumstämme teilen die Komposition in 2 getrennte Schauplätze. Auf der linken Seite eilt die Mutter Christus und seiner Jüngerschar nach, um von ihm die Heilung ihrer im Hause herumtobenden Tochter zu erflehen. In einer zweiten Szene ist die unglückliche Mutter dargestellt, die auf den Knien vor Christus liegend um die Rettung ihrer Tochter fleht. Ein Jünger deutet auf das Weib und spricht: „Laß sie doch von dir, denn sie schreit uns nach", doch Christus weist diesen Vorwurf zurück. Seine Worte: „Es ist nicht fein, daß man den Kindern ihr Brot nehme und werfe es vor die Hunde" werden durch den im Vordergrund dargestellten Hund charakterisiert. Der ganzen, packend erzählten Handlung merkt man eine solche theologische Weisheit nicht an. Cranach gefällt sich hier in dramatischen Zuspitzungen. Das Ueberraschendste der Zeichnung ist die uns bisher unbekannte stilistische Haltung, der kaum etwas Aehnliches zur Seite gestellt werden kann. Die Feder zuckt über das Papier und zaubert Gestalten hervor, die uns das größtmögliche Auflösungsvermögen des Liniengefüges zeigen. Keine Erscheinung ist klar begrenzt, die Formen fließen in unruhigem Hin und Her ineinander über. Ueberraschend bleibt die Art, in der es Cranach versteht, das seltsame Gekräusel seiner Linien zu einem durchaus verständlichen Gesamtbild zusammenzuschließen. Wenn wir etwas Aehnliches der Leipziger Zeichnung zur Seite stellen wollen, so kommen nur die Blätter in Braunschweig (Parisurteil) und in Frankfurt a. M. (Allegorie auf Sündenfall und Erlösung) in Frage. Besonders die letztere Skizze weist schon auf den Stil der Leipziger Komposition hin, doch ist hier ein Letztes an Auflockerung der Bildstruktur gegeben — weiter konnte Cranach darin nicht gehen. Eine gewisse Entwicklung der Zeichenweise des Meisters ist eben nur in den spärlich erhaltenen Skizzenblättern zu erkennen: die anfangs noch feste und sichere Linie wird immer nervöser und kleinteiliger, bis sie schließlich in dem Leipziger Entwurf ihren Gipfelpunkt erreicht. Die Zeichnung mit der „Geschichte vom kananäischen Weib" in Leipzig überragt an Freiheit der Gestaltung, an Prägnanz der Form das ihr folgende Aschaffenburger Gemälde derart, daß wir bei diesem nur an eine Schülerarbeit denken können. Wir haben es hier mit einem interessanten Vergleich zu tun zwischen dem, was Cranach selbst schuf und was seine ihm getreulich folgenden Gehilfen zu schaffen imstande waren. Die Zeichnung fällt jedenfalls schon in die Zeit, in der Cranach die Ausführung der Tafelbilder nach seinen eigenen Entwürfen meist der Werkstatt überließ, deren Leitung nach 1537 allmählich in die Hände seines jüngeren Sohnes Lucas über-

gegangen zu sein scheint. Die späten Entwürfe von des Meisters Hand sind deshalb so interessant, weil sie die einzigen Zeugnisse für den Einfluß auf die Werkstatt sind, den der Meister sich vorbehielt. Das in den eigenhändigen Entwürfen des alten Cranach erhaltene Material gab auch noch nach seinem Tode die lebendige Quelle ab, aus der seine Nachfolger schöpften. Der jüngere Cranach erweist sich überhaupt wenig erfindungsreich; er verbreitert das Werk seines Vaters weit mehr, als ihm die Kraft gegeben war, es zu vertiefen.

Einen interessanten Kompositionsentwurf zu einem Gemälde, das die Geschichte von Herkules bei Omphale darstellt, gelangte vor mehreren Jahren aus dem Kunsthandel in das Berliner Kupferstichkabinett (Kat. 77). Die Zeichnung kommt vor allem dem in Braunschweig befindlichen Tafelbild von 1527 (Friedländer-Rosenberg, 225) außerordentlich nahe, trotz offensichtlicher Variationen. Zu einer schönen Gruppe schließt sich die Darstellung des am Spinnrocken sitzenden Herkules mit den 3 ihn umgebenden Frauen zusammen. Etwas weniger glücklich ist die Frauengestalt rechts, die keinen Anschluß an die Mittelgruppe findet. Stilistisch entspricht das Blatt durchaus den bekannten lavierten Gemäldeentwürfen Cranachs, obwohl die Linie noch etwas härter und spitzer geworden ist. Dem verwandten Bild in Braunschweig gegenüber bewahrt der Berliner Entwurf eine gewisse Ueberlegenheit. Besonders in dem kraftvoll krausen Herkulestyp ist dem Meister ein schöner Wurf gelungen. Die auffällige Lücke, die das Blatt in der linken oberen Ecke aufweist, wurde bei dem ausgeführten Tafelbild durch die Zufügung von Tierstilleben nach Art der erhaltenen Dresdener Vogelstudien bereichert. Auf den Gemälden finden sich immer wieder dieselben Darstellungen (die Gans mit dem weißen Halsring, die beiden Rebhühner), so daß man annehmen muß, daß gewisse Vorlageblätter dauernd hervorgeholt wurden, um auf den Tafeln als Füllung des Hintergrunds Verwendung zu finden.

Es erfreut uns besonders die Naivität, mit der Cranach an das mythologische Thema herantritt und die antike Sagenwelt in die bürgerliche Atmosphäre der sächsischen Renaissancezeit verlegt. Man glaubt, einen zeitgenössischen Landsknecht vor sich zu sehen, der sich in die liebevolle Pflege reichgekleideter Bürgersfrauen begeben hat. Die Herkulessage war eines der Lieblingsthemen des Wittenberger Hofes. Schon in früheren Jahren hatte Cranach im „testuarium maius“ des Schlosses zu Wittenberg in Wandgemälden die Herkules-Taten geschildert. Eines davon stellt nach zeitgenössischer Beschreibung folgende mit der Berliner Zeichnung identische

Szene dar: „Hier liebt Herkules Omphale und legt auf ihren Befehl Löwenhaut und Keule ab, gebraucht Kränze, Salben, Purpur und Ringe und sitzt mit dem Rocken unter den Dienerinnen des geliebten Mädchens". Wir müssen außerordentlich bedauern, von all diesen interessanten Kompositionen keine Zeugnisse mehr zu besitzen, die die uns bekannten Fassungen dieses Themas schon mehrere Jahrzehnte vorher bringen.

Der Abtand zwischen dem vom Meister ausgeführten Entwurf und der darauf zurückgehenden Gemäldekomposition wird immer größer, je weiter wir zeitlich voranschreiten. Der Sohn Cranachs und die Werkstattgehilfen vermochten — besonders auf dem Gebiet der figürlichen Darstellung — nicht der gestaltenden Kraft des alten Meisters zu folgen. Nur auf dem Gebiete des Porträts wird das künstlerische Niveau aufrecht erhalten, da der jüngere Cranach für die Bildnismalerei stärkere Fähigkeiten von seinem Vater übernahm. Ein Gemälde im Berliner Schloß geht deutlich auf einen erhaltenen Entwurf (Kat. 78) des alten Cranach zurück, ohne daß dessen charakteristische Haltung in der zimperlichen Komposition spürbar wird. Der ausführende Maler leistet sich dem vorliegenden Entwurf gegenüber Freiheiten, die dem Bildganzen keineswegs zugute kommen. Durch das Umsetzen des Entwurfs in ein hochrechteckiges Format auf dem Gemälde wird die Beziehung zwischen Bathseba und dem auf hohem Altan erscheinenden David, den man wegen seiner Winzigkeit erst suchen muß, zerrissen. Man merkt deutlich, wie schwer es dem Urheber des Berliner Gemäldes wird, das hohe Bildformat zu füllen. Glücklicherweise haben sich die vorbereitende Federzeichnung (Kat. 47) und das ihr im Wesentlichen folgende Gemälde zu dem gleichen Thema aus dem Jahre 1526 erhalten (beide in Berlin), wodurch wir in der Lage sind, die Stellung und Entwicklung vom Entwurf zur fertigen Bildgestaltung an 2 thematisch gleichen, aber über 10 Jahre auseinanderliegenden Beispielen zu verfolgen. Besser kann kaum das Nachlassen der künstlerischen Kraft in der Spätzeit verdeutlicht werden als durch eine solche Gegenüberstellung. Die Leipziger Zeichnung geht unverkennbar auf den Berliner Entwurf zurück, die Frauengruppe kehrt mit einigen Veränderungen auf der späteren Darstellung wieder. Um diese übernommene Figurengruppe wurde ein neuer Rahmen geschaffen, der in seiner kahlen Herbheit in starkem Kontrast zu den üppig-schwellenden Formen des früheren Berliner Entwurfes steht. Besonders deutlich wird der Unterschied in der stilistischen Haltung der beiden Zeichnungen. In dem früheren Blatt herrscht die freie, breite und lockere Feder, die sich auf der Zeichnung in Leipzig zu einer drahtigen, kalligraphischen Fraktur erhärtet hat. In den späten Cranachzeich-

nungen werden bedenkliche Schwächen und Verzeichnungen offenbar, die auf eine Flüchtigkeit der Ausführung hinweisen.

Die Blätter in Berlin und Nürnberg (Kat. 79—80), die Szenen aus der sturmbewegten Reformationszeit wiedergeben, scheinen mir in dieselbe Zeit zu gehören. Besonders nahe stehen dem Leipziger Entwurf die dort dargestellten Frauentypen. Auch ist der harte, scharfe Federzug, der die Formen bisweilen nicht mit letzter Sicherheit trifft, hier wiederzufinden. Aber in den Schilderungen lebt noch dieselbe naive Freude an Lebendigkeit und Komik, wie wir sie in früheren Zeitabschnitten feststellen konnten. Auf einem fast 1 Meter langen Streifen, der sich heute in 2 Teile zerlegt in Nürnberg und Berlin befindet, werden Frauen dargestellt, die ihre nicht gelinde Wut an den Klerikern zu kühlen suchen. Was den Anlaß zu dieser Tat gegeben hat, wissen wir nicht, doch scheint es sich weniger um ein wirklich vorgefallenes Ereignis zu handeln, als um eine satirische Spötterei gegen die Geistlichkeit. Alle Vertreter des geistlichen Standes werden von der Rachsucht der Weiber getroffen. Eine Frau hetzt wie eine Furie einem Bischof nach, der das Weite zu suchen beginnt und erbärmlich verdroschen wird. Der zu Boden gefallene Kardinal wird respektlos mit Wasser übergossen und von einem Kind mit Steinen bombardiert. Mönche liegen wimmernd und flehend am Boden und werden mit Dreschflegeln, Mistgabeln und Knüppeln bös zugerichtet. Die Sympathie des Darstellers ist deutlich auf seiten der Frauen, die Kleriker trifft nur der bittere Hohn. Aehnliche Darstellungen aus der Reformationszeit finden sich häufiger. Am bekanntesten ist die Zeichnung des Urs Graf von 1521 „Zwei Weiber mißhandeln einen Mönch“ (Abb. in Hdz. Schweizer Meister, Tafel 47). Alle diese Darstellungen gehören zu dem durchschlagkräftigsten Kampfmaterial gegen Rom, denn meist trifft der bissige Spott besser als jede geistige Polemik. Schon im Passional Christi und Antrichristi hatte Cranach seine entschiedene Stellungnahme gegen das Papsttum kundgetan, aber sonst hat er seine Kunst nur selten in den religiösen Kampf hineingezogen.

Eine der spätesten Cranachzeichnungen, die uns erhalten sind, dürfte der quadrierte Entwurf „Christus in der Vorhölle“ darstellen, den das Berliner Kupferstichkabinett besitzt. Hier ist schon — besonders in dem Christustyp — eine Ueberleitung zu Cranach dem Jüngeren geschaffen. Aber ich glaube eher, daß das Blatt von der Hand des Meisters selbst stammt, dessen Art sich in der Charakteristik der dargestellten Personen zu erkennen gibt. Aus dem letzten Jahrzehnt von Cranachs Tätigkeit sind keine zeichnerischen Belege vorhanden, doch wird der Stil sicherlich keiner Wandlung unterworfen gewesen sein. Das Blatt spricht deutlich für einen müden

Altersstil in seiner ausgeschriebenen, manierierten Haltung. Aus den letzten 10 Jahren seines reichen Wirkens sind uns als Beweise seiner immer noch zu überraschenden Leistungen fähigen künstlerischen Kraft allein die Gemälde vorhanden, die aus der Masse der Werkstattproduktion deutlich als sein geistiges Eigentum hervorragen.

Damit haben wir der Entwicklung vorausgegriffen, denn in den eben geschilderten Zusammenhang ordnen sich die späteren Bildnisstudien ein, die zum größten Teil in das Stadtmuseum zu Reims gelangt sind. Die dortigen Bildniszeichnungen Cranachs wurden in einem Aufsatz von Jacob Rosenberg im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 1934 ausführlich besprochen, so daß sich eine nochmalige genaue Beschreibung erübrigt.

Aus derselben Kollektion in Reims scheint die heute im Louvre befindliche Bildnisstudie eines bärtigen Mannes (Kat. 93) zu stammen, die sich ehemals in der Sammlung Flameng befand. Dazu kommen noch der bärtige Männerkopf in Berlin (Kat. 85) und die schöne Zeichnung eines jungen Mädchens in der Sammlung Königs in Haarlem (Kat. 84). Eine größere Anzahl Porträtstudien im Visierungsbuch des Herzogs Philipp II. von Pommern in Stettin, die bisher teilweise für den älteren Cranach in Anspruch genommen wurden, zeigen einen deutlich abweichenden Stil und gehören sicherlich der Hand Lucas Cranach des Jüngeren und seiner Werkstatt an.

Auffallend ist die übereinstimmende Geschlossenheit, mit der die Reimser Bildnisstudien erscheinen. Ich glaube, daß es damit eine besondere Bewandtnis hat. Im Jahre 1575 schuf der Medailleur Valentin Maler eine sächsische Fürstensuite, die größtenteils auf die 32 Bilder enthaltende Porträtgalerie des Torgauer Schlosses Hartenfels zurückgeht, in der die Bildnisse der Mitglieder des sächsischen Kurfürstenhauses und der mit ihnen verwandten Persönlichkeiten gesammelt wurden. Die Medaille, die den Herzog Ernst IV. von Braunschweig-Grubenhagen darstellt, gibt genau den Kopf wieder, der von Cranach in einer Porträtstudie der Reimser Kollektion vorliegt. Es kann deshalb mit einer gewissen Sicherheit gefolgert werden, daß die Cranach-Studie die Vorlage zu dem Bild in dem Porträtsaal auf Schloß Hartenfels abgab, auf das seinerseits wieder die Medaille des Valentin Maler zurückgreift. Es erscheint mir bei der Aehnlichkeit der Ausführung und der stilistischen Haltung der Reimser Bildnisstudien durchaus möglich, daß diese in erster Linie für Porträtgemälde bestimmt waren, die in der großen Galerie des Torgauer Schlosses Aufnahme finden sollten. Mehrere dieser Porträts wurden nachweislich 1538 bei Cranach bestellt, so daß damit

ein gewisser Anhaltspunkt für die Entstehung der Reimser Vorstudien gegeben wäre. Aber wir müssen uns vorstellen, daß mit der Sammlung schon früher begonnen wurde und daß auch noch nach diesem Datum die Galerie fortlaufend Erweiterung fand.

Die meisten Reimser Zeichnungen sind in den Jahren 1530 bis 1540 entstanden, einige davon, die identifiziert werden konnten, ermöglichen eine genauere zeitliche Ansetzung. Noch heute stellen die Reimser Bildnisstudien eine stolze Porträtgalerie sächsischer Fürsten dar. Cranachs meisterliche Hand hob sie aus der Enge sonst bekannter Ahnenreihen heraus und erfüllt jedes Bild mit einem starken individuellen Leben.

In seinen letzten Schaffensjahren hat sich Cranach besonders auf dem Gebiete des Porträts betätigt und gelangt dabei zu einer starken, wirklichkeitsnahen Menschenauffassung. Mit großartigen Bildnissen schließt seine reiche Lebensarbeit. Und gerade auf diesem Gebiet gelingt ihm in seinem letzten Werk ein außergewöhnlicher Wurf: Sein Selbstbildnis von 1550 in den Uffizien. Es scheint so etwas wie ein Testament gewesen zu sein.

Die Handzeichnungen des Lucas Cranach d. Ält.

Werkstattarbeiten und Kopien

KATALOG

1. Die Originale sind chronologisch geordnet. Gewisse thematisch zusammengehörende Blätter (dekorative Entwürfe, Tierbilder und Porträts), welche zeitlich nicht allzuweit auseinanderliegen, sind innerhalb der Reihe zusammengezogen.
2. Die Werkstattarbeiten und Kopien, bei denen eine genauere zeitliche Folge einzuhalten unmöglich war, wurden nach Sammlungen geordnet.
3. Ein Register am Schluß des Katalogs ordnet auch die Originale nach Sammlungen, um ein schnelles Auffinden zu ermöglichen.
4. Die Originale der mit einem * (hinter der Katalognummer) bezeichneten Handzeichnungen habe ich nicht gesehen.

Abkürzungen:

Bock = E. Bock: Katalog der Handzeichnungen der Universitätssammlungen zu Erlangen.

Friedländer-Bock = Friedländer-Bock: Katalog der Zeichnungen deutscher Meister im Berliner Kupferstichkabinett. 2 Bde. Berlin 1920.

Friedländer-Rosenberg = Friedländer-Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach. 1932.

Giehlow = Giehlow: Das Gebetbuch Kaiser Maximilians I. 1907.

Glaser = Curt Glaser: Zeichnungen Lucas Cranachs d. Aelt. 2. Mappe der Gesellschaft für zeichnende Künste, München 1922.

Heller = Heller: Das Leben und die Werke des Lucas Cranach, 2. Auflage 1844.

Koch = Carl Koch: Zeichnungen altdeutscher Meister zur Zeit Dürers, Dresden 1923, 2. Aufl.

Leidinger = Leidinger: Die Handzeichnungen von Albrecht Dürer und Lucas Cranach im Gebetbuch des Kaiser Maximilians I. (Der Münchner Teil).

Lippmann-Grote = Lippmann-Grote: Handzeichnungen alter Meister in der Kupferstichsammlung der Königlichen Museen in Berlin, 1. u. 2. Aufl.

Lugt = F. Lugt: Katalog der Louvrezeichnungen, Deutsche Meister. (Der Katalog ist schon gedruckt, aber noch nicht erschienen.)

Schönbrunner-Meder = Schönbrunner-Meder: Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. 1896—1908.

Schuchardt = Schuchardt: Lucas Cranach d. Aelt. Leben und Werke, 1. u. 2. Teil 1851; 3. Teil (Nachtrag 1871).

Tietze = Tietze, Tietze-Conrad, Otto Benesch und Karl Garzarolli-Thurnlackh: Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Albertina: Die Zeichnungen der deutschen Schule, Text- und Tafelband. Wien 1933.

Woermann = Otto Woermann: Handzeichnungen alter Meister im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden, Dresden 1896—1906.

1. Ein Schächer am Kreuz, nach rechts gerichtet.
   Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 4450.
   Kohle oder Kreide mit Weißhöhung auf rötlich grundiertem Papier; 226 × 120 mm; Wasserzeichen: primitive Krone; aus den Sammlungen Bamberger und v. Lanna; Gegenstück zur folgenden Zeichnung.
   Abb. Glaser, Tafel I; Friedländer-Bock: Nr. 4450; Schönbrunner-Meder, Nr. 1079. Erwähnt bei Friedländer-Rosenberg: Seite 3, Nr. 11 und 12.
   Um 1502.
2. Ein Schächer am Kreuz, nach links gerichtet.
   Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 4451.
   Kohle oder Kreide mit Weißhöhung auf rötlich grundiertem Papier; 215 × 128 mm; Gegenstück zur vorhergehenden Zeichnung. Gleiche Provenienz und Datierung.
   Abb. Glaser, Tafel II; Koch, Tafel 24.
3. Eine törichte Jungfrau.
   Nürnberg, Germanisches Museum. Inv.-Nr. Hz. 56.
   Schwarze Federzeichnung auf gelb-bräunlich grundiertem Papier mit Weißhöhung und dunkelgrauer Lavierung.
   190 × 117 mm; Wasserzeichen: Waage im Kreis (nur die untere Hälfte erhalten; nicht bei Briquet).
   Aus der Sammlung des Freiherrn v. Aufseß. Die kaum erkennbare Zeichnung auf der Rückseite von späterer Hand.
   Das Blatt wurde von E. Bock in Old Masters Drawings IV, 67

als Cranach veröffentlicht. Erwähnt bei Friedländer-Rosenberg: Einleitung Seite 3 Nr. 4, dort als Cranach bestätigt.
Um 1502.

4. Liebespaar in einer Landschaft.
Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 2671.
Schwarze Federzeichnung. 282 × 206 mm. Am linken Rande unten datiert 1504 (die 1 fehlt). Bezeichnet Lucas Cran... von späterer Hand in der linken unteren Ecke. Die linke obere Ecke fehlt. Ehemals Sammlung Suermondt.
Abb. Glaser, Tafel IV; Friedländer, Jahrbuch der pr. Kunstsammlungen 1902 (Seite 233) als Cranach; Lippmann-Grote: Nr. 198 der zweiten Aufl. als Cranach. Dornhöffer: Jahrbuch der Zentralkommission 1904, Seite 186 als Cranach?; Voß: Ursprung des Donaustils, Seite 168 als Cranach; Friedländer-Bock: Nr. 2671 als Cranach.
Bock: Old Masters Drawings IV, 67, Altdorfer verwandt.
F. Winkler: Berichte aus den preußischen Kunstsammlungen 1934, Heft 1 als Altdorfer. Friedländer-Rosenberg: Einleitung Seite 4, Nr. 21 als Cranach.
Eine klare Entscheidung über die Zeichnung ist ohne neue Beweisstücke nicht herbeizuführen. Vielleicht haben wir eine Kopie Altdorfers — auf den die Signatur hinweist — aus dem Jahr 1504 nach einer einige Jahre früher entstandenen Komposition Cranachs vor uns.

5. Der heilige Martin mit dem Bettler.
München, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 36.
Schwarze Federzeichnung, weiß gehöht auf graublau grundiertem Papier. 185 × 126 mm. Am rechten Rande oben mit dem Monogramm des Künstlers L. C. (ineinander) und darüber neben der rechten oberen Ecke 1504 bezeichnet. Das Blatt stammt aus der Sammlung des Klosters Prüfening.
Abb. Glaser, Tafel III; Abb. Schmidt: Handzeichnung alter Meister im Kupferstichkabinett zu München. Abb. Koch, Nr. 26. Erw. Schuchardt II, Seite 97, Nr. 359 (nicht als echter Cranach angesehen). Erw. bei Friedländer-Rosenberg: Einleitung Seite 4 Nr. 19.

6. *Johannes der Täufer in einer Landschaft sitzend.
Lille, Musée Wicar, Nr. 914 des Katalogs.
Schwarze Federzeichnung auf graubraun getöntem Papier mit Weißhöhung. 235 × 177 mm.
Abb. bei Martin Weinberger in der Zeitschrift für Kunstgeschichte II. Band 1933, Seite 11. Erw. bei Friedländer-Rosenberg: Einleitung Seite 5 Nr. 22.
Um 1504.

7. *Bärtiger Männerkopf.
Wolfegg, Sammlung des Fürsten Waldburg.
Schwarze und weiße Kreidezeichnung auf braunem Papier. Im Klebeband 65; ca. 285 × 203 mm, ungefähr der Kopfform entsprechend ausgeschnitten.
Ich verdanke die Kenntnis dieser Zeichnung Herrn Dr. Schilling.
Um 1504.

8. *Kreuzigung.
Cambridge, Fitzwilliam-Museum.
Feder, laviert auf rötlich grundiertem Papier. 280 × 211 mm, aus der Sammlung Kerrich.
Abb. in der Vasary Society Pt. III, Nr. 30.
Eine Kopie dieser Zeichnung in Cambridge befindet sich in der Würzburger Universitätssammlung (Abb. bei Baumeister-Boll im Münchener Jahrbuch 1934, Band XI, S. 36 u. 37). (Kat. 147.)

9. Der heilige Martin heilt einen Besessenen.
München, Graphische Sammlung: Inv.-Nr. 19526.
Braune Federzeichnung mit graubrauner Lavierung.
286 × 800 mm.
Aus den Sammlungen Quandt und Rolas du Rosey. Im Versteigerungskatalog der Sammlung Rosey (Band 3, Nr. 5095), als Hans Burgkmair aufgeführt. Das Gegenstück, ein Apostel Matthias mit der Axt in der Hand (Nr. 5094 desselben Katalogs), ist verschollen.
Die Zeichnung, die unter den Unbekannten des 16. Jahrhunderts liegt, wurde von J. Byan Shaw zum erstenmal für Cranach in Anspruch genommen (Notiz auf dem Untersatzpapier).
Nach 1505.

10. Simson zerreißt den Löwen.
Dresden, Kupferstichkabinett.
Braune Federzeichnung, braungrau laviert, 151 × 205 mm.
Von E. Bock als Cranach entdeckt und in Old Masters Drawings 1932, Band VII, 37 veröffentl. Erw. bei Friedländer-Rosenberg, Katalognummer 118.
Die folgenden 6 Zeichnungen sind letzte Zeugnisse von dekorativen Arbeiten Cranachs für die kurfürstlich sächsischen Schlösser, von deren Innenausstattung uns nur literarische Berichte erhalten sind. Die Entwürfe sind nicht gleichzeitig entstanden, datieren aber vermutlich noch aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts.

11. *Der heilige Antonius in einer Nische.
Cambridge USA, Sammlung Sachs.
Federzeichnung, laviert mit Netzzeichnung. 190 × 190 mm.

Früher Sammlung J. A. Weigel und Slg. Habich und Brera Mailand als Deposito Frizzoni.
Abb. bei Eisemann: Ausgewählte Handzeichnungen aus der Slg. Habich zu Kassel, II. Lieferung, Nr. 6.
Katalog der Handzeichnungen der Brera Nr. 79 (mit Abb.).
Erw. bei Haller: L. Cranach, II. Auflage, Seite 79 unten.

12. Ein Flügelknabe als Wappenhalter im Rund.
Dresden, Kupferstichkabinett.
Braune Federzeichnung mit grauer Lavierung. 122 × 133 mm.
Alter Bestand der Slg.; vor 1765 erworben.
Abb. bei Woermann, Mappe II, Tafel 21 oben. Erw. bei Schuchardt: Cranach II, S. 47, Nr. 245.

13. Knieender Flügelknabe im Rund.
Dresden, Kupferstichkabinett.
Braune Federzeichnung mit dunkelgrauer und im Grund dunkelbrauner Lavierung. 184 × 180 mm. Wasserzeichen (das untere Viertel fehlt) Krone mit hohem Bügel und Kreuz; ähnlich Briquet 4969. Alter Bestand der Slg.; vor 1765 erworben. Auf der Rückseite steht von des Malers Hand geschrieben: „Ich Lucas Cranach maler und bürger zu Wittenberg".
Abb. bei Woermann, Mappe II, Tafel 21 unten und Glaser, Tafel IX. Erw. bei Schuchardt: Cranach II, S. 47, Nr. 244.

14. Schlafender Soldat vor einem Kamin und 2 Leuchterengel.
Berlin, Kupferstichkabinett, Nr. 4610.
Braune Federzeichnung mit braungrauer Lavierung.
149 × 159 mm.
Abb. bei Friedländer-Bock, Tafel 26, 4610.

15. Schloßgiebel mit Balkon und Landsknecht auf Wache.
Weimar, Schloßmuseum.
Braune Federzeichnung, grau laviert. 209 × 315 mm. Aus dem Staatsarchiv in Weimar.
Neben den beiden sächsischen Wappen erscheint der springende Löwe der Markgrafschaft Meißen.

16. Kopf eines aufblickenden Christophorus.
Weimar, Schloßmuseum.
Deckfarbenblatt unregelmäßig beschnitten. 130 × 163 mm.
Oben rechts datiert 150 (es fehlt die letzte Zahl), darunter die Signatur L. C.
Abb. Woermann in der Zeitschrift für bildende Kunst 1900, S. 29.
Friedländer-Rosenberg, Katalog Nr. 15, erkannten das Blatt als eine Nachzeichnung des Dürer zugeschriebenen Holzschnittes Geisberg, Nr. 771 (und sprachen das Blatt Cranach ab).
Zwischen 1506 und 1509.

17. Christus und die Ehebrecherin.
Braunschweig, Anton-Ulrich-Museum.
Braune Federzeichnung mit graubrauner Lavierung.
299 × 196 mm, unten links 1509 datiert, darunter vielleicht der Rest einer abgeschnittenen Signatur Cranachs. Die Bezeichnung „Lucas Cranach" neben der Jahreszahl von späterer Hand.
Abb. Glaser: Tafel VII, Abb. Prestel-Gesellschaft (Braunschweig, herausgegeben von Flechsig) I, 7; Abb. Koch, 2. Aufl., Tafel 28.

18. Ritter und Dame, schreitend.
Stuttgart, graphische Slg., Inv.-Nr. 4.
Braune Federzeichnung, grau laviert, 185 × 132 mm.
Unten gegen links die spätere Bezeichnung „L. Cranach".
Aufgeführt im Catalogue des dessins de S. M. de Roi von 1810.
Um 1509.

19. Lucretia sich durchbohrend, nach links gerichtet.
Berlin, Kupferstichkabinett, Nr. 504.
Braune Federzeichnung mit grauer Lavierung; 131 × 95 mm.
Mit dem Signet Cranachs und der Jahreszahl 1509 bezeichnet.
Aus der Slg. König Friedrich Wilhelms I.
Abb. bei Glaser, Tafel VI, bei Lippmann-Grothe, 2. Aufl. 201.
Abb. Friedländer-Bock, Nr. 504. Erw. bei Friedländer-Rosenberg im Katalog, Nr. 198c.
Die folgende Lucretiazeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts ist gleichzeitig entstanden.

20. Lucretia sich durchbohrend, nach rechts gerichtet.
Berlin, Kupferstichkabinett Nr. 506.
Braune Federzeichnung, grau laviert; 134 × 96 mm. Der Marc-Aurel-Kopf auf der Rückseite hat mit Cranach nichts zu tun.
Aus der Slg. des Königs Friedrich Wilhelm I.
Abb. bei Friedländer-Bock, Tafel 24, Nr. 506.

21. Christus und die Schächer am Kreuz.
Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 5016.
Braune Federzeichnung, grau laviert; 291 × 191 mm. Wasserzeichen: hohe Krone mit Kreuz (nicht bei Briquet).
Aus der Slg. v. Beckerath. Die Zeichnung ist nicht ganz zu Ende geführt.
Beth, Monatsheft für Kunstwissenschaft IV, Abb. 6; Friedländer-Bock, Tafel 25, Abb. 5016.
In der Darstellung der 3 Gekreuzigten kommt die Zeichnung dem Calvarienbergholzschnitt (Geisberg 553) aus der Passionsfolge von 1509 noch am nächsten.

22. Judith.
Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie.
Silberstiftzeichnung 149 × 141 mm. Das Blatt ist oben abgerundet. Aus späterer Zeit die Initialen I V M (Meckenem). Auf der Rückseite die folgende Zeichnung des Hlg. Georg. Abb. bei Friedländer: Handzeichnungen alter Meister in Dessau, Nr. 27, und bei E. Schilling, Altdeutsche Handzeichnungen, S. 42. Lippmann: Holzschnitte des L. Cranach, Textabb. S. 12.
Um 1512 bis 1515.

23. Der heilige Georg zu Pferde.
Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie.
Silberstiftzeichnung 157 × 148 mm. Das Blatt ist oben abgerundet. Rückseite von Nr. 22. Abb. bei Friedländer (s. oben).
Um 1512 bis 1515.

24. Die heilige Margaretha.
Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie.
Schwarze Federzeichnung. 177 × 122 mm; links oben 1513 datiert; Wiederholung des Holzschnittes der Hlg. Margaretha im Wittenberger Heiligtumsbuch.
Abb. Friedländer, Handzeichnungen deutscher Meister in Dessau, Nr. 26; Glaser, Tafel VIII.

Aus dem Gebetbuch Kaiser Maximilians I. Nr. 25 bis 32.
München, Staatsbibliothek.

25. Affen im Baum, Elch, Hirsch und Fuchs.
Federzeichnung in rotbrauner Tinte auf Pergament.
278 × 194 mm.
Rechts unten mit Cranachs Schlange und dem Datum 1515 nachträglich bezeichnet. Es scheint, daß die Bezeichnungen auf echte Cranachsignaturen zurückgehen und nur von dem Makler nachgezogen wurden, der das Gebetbuch an Maimilian I. von Bayern verkaufte. Jedenfalls sind die Randzeichnungen zweifellos im Jahre 1515 entstanden.
Die Affen im Nest sind eine Illustration zu der obersten Zeile „letabuntur in cubilibus suis". Affen, Fuchs und Hirsch fanden auch in Dürers Randzeichnungen motivische Verwendung.
Abb. bei Giehlow, S. 63; bei Leidinger, Tafel 51 und Baldaß: Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians, S. 101.
Erw. bei Heller, 2. Aufl., S. 84 u. 85 und S. 257/258.
Schuchardt II, S. 98, Nr. 362—369 und Nachtrag im Band III, S. 173.

26. Storchennest im Baum und 3 Hirsche.
Abb. Giehlow, S. 63, verso; Leidinger, Tafel 52.

27. Arabeskenranke und 2 Hirsche.
Abb. Giehlow, S. 64 und Leidinger, Tafel 53.

28. Hexenritt und 4 Hirsche.
Abb. Giehlow, S. 65 und Leidinger, Tafel 54.

29. Der Schmerzensmann und 2 kämpfende Hirsche.
Das Blatt folgt am meisten Dürerschen Anregungen. Der Schmerzensmann geht auf dieselbe von Dürer geschaffene Darstellung (Giehlow, S. 10 verso) zurück. Ebenso ist die Blütenkonsole eine mehrfach verwendete Erfindung Dürers. Der Schmerzensmann aus dem Gebetbuch findet sich in dem Gemälde Cranachs „Christus an der Säule von Heiligen verehrt" (Friedländer-Rosenberg, Nr. 63) in fast übereinstimmender Darstellung wieder.
Abb. Giehlow, S. 66 und Leidinger, Tafel 55.

30. Engel in Wolken und Landschaft mit Gebäuden.
Die in rötlichbrauner und gelblicher Tinte (Baum- und Strauchwerk) ausgeführte Zeichnung verrät eine von Cranach abweichende Hand. Sicherlich Arbeit eines Schülers.
Giehlow, S. 67 und Leidinger, Tafel 56.

31. Kandelaber mit 4 Fischreihern am Wasser.
Der Renaissancekandelaber folgt der von Dürer geschaffenen Darstellung (Giehlow, S. 19), dort auch die beiden Spiegel als Kandelaberschmuck.
Giehlow, S. 67 verso und Leidinger, Tafel 57.

32. Krönung Marias und die 4 Kirchenlehrer in einem von den vier Evangelisten gezogenen Wagen.
Abb. Giehlow, S. 68 und Leidinger, Tafel 58.

33. Flügelaltarentwurf mit der Kreuzannagelung Christi im Schrein.
Weimar, Schloßmuseum.
Braune Federzeichnung, grau laviert. Köpfe, Hände und Körper der nackten Figuren fleischfarbig koloriert.
254 × 250 mm, aus der Slg. Rochlitz.
Das innere Flügelpaar zeigt links neben dem Schreinbild den Hlg. Sebaldus (bezeichnet S. Sibaldus), rechts den Hlg. Ludowicus. Die vier Felder des Altars im geschlossenen Zustand zeigen die Anbetung der Hlg. Drei Könige. Auf dem Schreinbild befindet sich ein falsches Dürermonogramm in der rechten unteren Ecke. Zwei Flügel sind zum Klappen eingerichtet. Der Weimarer Altarentwurf ist mit dem nachfolgenden Pariser Altarblatt gleichzeitig um 1515 entstanden und in Technik und Ausführung identisch. Abb. Prestel-Gesellschaft (Weimar).

34. Altarentwurf mit der Kreuztragung Christi im Schrein.
Paris, Louvre Nr. d'Ordre 18863.
Braune Federzeichnung, grau laviert. Hände und Köpfe der dargestellten Personen leicht rosa angelegt.
176 × 231 mm. Im Schreinbild am rechten Rand ein gefälschtes Dürermonogramm. Bei geöffnetem Zustand zeigt der Altar links neben dem Schrein auf dem Flügel die Gestalt Johannes des Täufers und rechts neben dem Mittelbild den eisengepanzerten Zacharius („Sacharius" bezeichnet, dessen Name irrtümlich schon auf dem rechten Weimarer Innenflügel angeführt war). Auf den 4 Flügeln des geschlossenen Altars sind von links nach rechts folgende alttestamentarische Gestalten dargestellt: Isaak, Moses, Abraham und Jakob, die durch Beischriften kenntlich gemacht sind. Eine Predella fehlt dem Altarentwurf, der zwei bewegliche Flügel aufweist.
F. Lugt: Katalog der Louvrehandzeichnungen Nr. 85, Tafel XXVII.
Um 1515.

35. Altarentwurf mit der Beweinung Christi im Schrein.
Berlin, Kupferstichkabinett, Nr. 387.
Federzeichnung in brauner, teils schwarzer Tinte mit grauer Lavierung. Das bekrönende Blattornament ist auf einen besonderen Bogen gezeichnet und angestückt.
393 × 246 mm, aus der Slg. von Rumohr. Auf der Predella von späterer Hand: „Lucas Cranach". In der rechten unteren Ecke des Schreinbildes das Cranachsche Signet.
Der Altar hatte ehemals 4 zum Klappen eingerichtete Flügel, von denen auf der rechten Seite einer fehlt. Dargestellt sind auf dem linken Flügel des Altars der Hlg. Petrus, auf dem rechten Barnabas (rechts oben bezeichnet). Von links nach rechts erscheinen auf den Flügeln des einmal geschlossenen Altares der Hlg. Markus (bezeichnet S. marx.), der Hlg. Andreas und der Hlg. Timotheus. Auf den Flügelbildern des ganz geschlossenen Altares zeigt sich heute bei dem Fehlen des rechten Klappflügels nur ein Heiliger: Titus (links oben bezeichnet). Die Stellflügel sind leer gelassen. Auf dem fehlenden Flügel waren nach Ausweis der Kopien in Erlangen die Hlgen. Paulus und Lucas dargestellt (siehe Bock, Erlanger Katalog, Nr. 1273, 1279, 1280, 1281, 1282).
Abb. bei Lippmann-Grote, II. Ausgabe, Nr. 203 und Friedländer Bock, Tafel 25, Nr. 387. Erw. bei Schuchardt II S. 26.

36. Christus vor Kaiphas.
Dresden, Kupferstichkabinett, C. 1910 — 46.
Skizze zum folgenden Altarschreinbild in Leipzig.

Braune Federzeichnung, 127 × 93 mm. Starke Rötelflecken vermutlich durch Abklatsch entstanden. Die Zeichnung war ehemals genau so groß, wie die beiden andern zugehörigen Blätter in Dresden, wurde aber durch Beschneiden verkleinert.

37. Altarentwurf mit der Schreindarstellung: Christus vor Kaiphas.
Leipzig, Städt. Museum, Inv.-Nr.: N J 13.
Braune Federzeichnung mit grauer Lavierung, 250 × 240 mm. Der Altarentwurf zeigt im geöffneten Zustand auf dem linken Flügel die Hlg. Barbara (unten bez.), auf dem rechten Flügel die Hlg. Ursula (bez. ursell). Die Außenflügel des geschlossenen Altares schmücken von links nach rechts die Hlgn. Dorthea, Margaretha, Christina und Agnes, alle 4 mit Beischriften. Zwei Flügel sind zum Klappen eingerichtet.
Erw. bei H. Voß: Katalog der Leipziger Slg. in der Zeitschrift für bildende Kunst 1913, S. 17.

38. Geißelung Christi.
Dresden, Kupferstichkabinett, C. 1914 — 45.
Skizze zu dem folgenden Leipziger Altarschreinbild.
Braune Federzeichnung, 140 × 96 mm. Einfassende Randlinien. Das Mittelbild ist der Geißelungsszene aus Dürers großer Passion B. 8 verpflichtet. Aehnlich die Darstellung auf dem Altar der Gottesackerkirche in Grimma (Flechsig, Gemälde des Lucas Cranach, Tafel 60).

39. Altarentwurf mit der Geißelung Christi im Schrein.
Leipzig, Städt. Museum, Inv.-Nr. N. J. 14.
Braune Federzeichnung mit grauer Lavierung, 250 × 240 mm. Der Altar zeigt im geöffneten Zustand auf den beiden Innenflügeln 2 Bischöfe, auf den Außenflügeln die 4 Kirchenväter. Der Altarentwurf hat 2 Klappflügel.
Erw. bei H. Voß, Katalog der Leipziger Slg. in der Zeitschrift für bildende Kunst 1913, S. 17.

40. Christus vor Pilatus.
Dresden, Kupferstichkabinett, C. 1910 — 47.
Braune Federzeichnung auf weißem Papier mit starken Rötelflecken.
140 × 96 mm. Einfassende Randlinie.
Die Zeichnung gehört zu den beiden anderen gleichgroßen Blättern des Dresdener Kupferstichkabinetts und stellt wie diese den Entwurf zu einem Altarschreinbild dar. Der zugehörige Altar ist nicht mehr vorhanden.

41. *Bildniskopf eines bartlosen Mannes.
London, British Museum.
Pinselzeichnung in Wasser- und Deckfarben. 264 × 187 mm. Die Aehnlichkeit mit dem Kopf des rechts neben Kaiser Maxi-

milian in der Loge erscheinenden Mannes (Sixtus Oelhafen?) auf dem Mittelbild des Torgauer Altars in Frankfurt a. M., reicht nicht aus, um die dargestellte Persönlichkeit mit Sicherheit zu identifizieren.
Abb. bei K. T. Parker Drawings of the Early German Schools, London, 1926, Tafel 33.
Um 1510—1515.

42. Kopf eines bartlosen Mannes.
Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 4478.
Pinsel in Oelfarben; bräunlich grundiertes Papier; fleischfarben mit leicht rosa getönten Lichtern und dunkelbraunes Haar. Das stark beschädigte Papier auf Leinwandunterlage aufgeklebt. Größe der Unterlage 222 × 160 mm.
Abb. bei Friedländer-Bock, Tafel 26, Nr. 4478.
Abb. Propyläen Kunstgeschichte Bd. X, S. 220.
Der Kopf, der wie Friedländer-Rosenberg (Katalog, Nr. 56) angeben, gewisse Aehnlichkeiten mit dem Bürgermeister von Weißenfels (Gemälde im Deutschen Museum zu Berlin) aufweist, ist wohl in die Jahre 1515—1520 zu setzen. In der Festigkeit und Schärfe der Formen erreicht er die Prägnanz des Londoner Porträtkopfes im British Museum, der nur wenig früher entstanden zu sein scheint.

43. Kopf eines jungen Mannes mit Mütze.
Paris, Louvre, Nr. d'Ordre 18870.
Schwarze Pinselzeichnung auf braungegründetem Papier. Mund, Wangen und Nase in rosa Farben angelegt. 285 × 201 mm. Das Dürermonogramm und die Jahreszahl 1525 von späterer Hand. Auf der Rückseite des Blattes durch das Untersatzpapier sichtbar eine Cranachsignatur L. C. ineinander (echt?).
F. Lugt: Katalog der Hdz. des Louvre. Nr. 87, Tafel XXVIII.

44. Abschied Christi von seiner Mutter.
Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1910 — 44.
Braune Federzeichnung mit spitzer (Figuren), teils breiter Feder (Landschaft), grau laviert. Einfassende Randlinien. 213 × 158 mm.
Um 1520—1525.

45. Ruhende Quellennymphe.
Dresden, Kupferstichkabinett.
Braune Federzeichnung, grau laviert. 116 × 206 mm.
Alter Bestand der Slg. Erworben vor 1765.
Die Zeichnung von Woermann als „Schlummernde Diana" aufgeführt, stellt nach dem thematisch übereinstimmenden Ge-

mälde Cranachs (besonders Friedländer-Rosenberg Nr. 101) eine „Fontis Nympha" dar.
Abb. bei Woermann, Mappe II, Tafel 23 unten.
Abb. bei Glaser, Tafel XIII.
Abb. bei Koch, Tafel 29.
Erw. bei Schuchardt: II, S. 48, Nr. 248; im Nachtrag III, S. 149 schreibt Schuchardt die Zeichnung Cranach d. J. zu.
Erw. bei Friedländer-Rosenberg im Katalog unter Nr. 100.
Um 1525.

46. Adam und Eva im Paradies.
Dresden, Kupferstichkabinett.
Braune Federzeichnung mit grauer Lavierung, 208 × 158 mm. Alter Bestand der Slg.
Abb. bei Woermann, Mappe II, Tafel XXIII, oben. Abb. bei Glaser, Tafel XII. Erw. bei Schuchardt. Cranach II, S. 46, Nr. 241 und Nachtrag III, S. 148, Nr. 39. Erw. bei Friedländer-Rosenberg im Katalog, Nr. 161.
Um 1525.

47. David und Bethsaba.
Berlin, Kupferstichkabinett, Nr. 12 391.
Braune Federzeichnung mit grauer Lavierung auf bräunlichem Papier. 269 × 196 mm.
Ehemals in den Slgn. Vallardi, Robinson, v. Lanna und Rodriguez.
Abb. in der Albertina Publikation XII, Nr. 1429. Abb. d. Societé de Reproduction des dessins de Maitres 1912, IV.
Erw. bei Friedländer-Rosenberg im Katalog, 173.
Das verwandte Gemälde David und Bethsaba von 1526, Berlin (Friedländer-Rosenberg 173), folgt der vorangehenden Zeichnung in wesentlichen Zügen, ohne daß unser Blatt als direkte Vorlage in Betracht käme.
Um 1526.

48. Christus am Oelberg.
Wien, Albertina, Inv.-Nr. 26 157.
Schwarze Federzeichnung mit grauer Lavierung auf gelblichgrauem Papier. 142 × 305 mm. Einfassende Randlinien. Aus Salmschem Besitz. Wahrscheinlich Entwurf zu einer Altarpredella.
Abb. bei Benesch in den „Graphischen Künsten" 1932, Beilage S. 15 und 16.
Abb. im Albertina-Katalog von Tietze-Conrad, Benesch: Tafel 127, 366.
Nach 1525.

49. Das Martyrium des Hlg. Julian.
Weimar, Schloßmuseum.

Braune Federzeichnung, grau laviert. 284 × 322 mm. Wasserzeichen: Doppelköpfiger Adler (nicht bei Briquet). Einfassende Randlinien oben, rechts und unten. Links ist das Blatt beschnitten, wodurch eine Figur halbiert wird. Die Zeichnung ist mit einem nur leicht angedeuteten Liniennetz überzogen. Die Bezeichnung L. C. unten rechts von späterer Hand. Aus der Slg. Rochlitz.

Abb. in Zeichnung alter Meister in Weimar, Prestelgesellschaft II, 4. Erw. bei Schuchardt II, S. 128, Nr. 408.

Zwischen 1525 und 1530.

50. Das Urteil Salomos.
Leipzig, Städt. Museum, Inv.-Nr. N. J. 12.

Braune Federzeichnung mit dunkelgrauer Lavierung. 190 × 138 mm.

Das thematisch verwandte Gemälde in Wien, Slg. von Ferstel von 1526 (Friedländer-Rosenberg, Nr. 174), verändert die auf der Leipziger Zeichnung gegebene Komposition, behält jedoch die hauptsächlichsten Figuren und Einzelmotive bei.

Um 1526.

51. Christus und die Ehebrecherin.
Frankfurt a. M., Kupferstichkabinett des Städelschen Kunstinstitutes, Inv.-Nr. 15 666.

Braune Federzeichnung auf weißem, stark ausgeflecktem Papier. 205 × 166 mm. Wasserzeichen: Hohe Krone. Aus der Slg. Lahmann in Dresden.

Abb. bei Swarzenski-Schilling: Handzeichnungen alter Meister in deutschem Privatbesitz, Tafel 9, und bei E. Schilling: Die Sammlung Lahmann, S. 34. Erw. bei E. Buchner (Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst).

Die Zeichnung ist am besten mit der Leipziger Darstellung „Das Urteil Salomos" (s. Katalog Nr. 50) vergleichbar. Um eine alte Nachzeichnung (wie Buchner meint) handelt es sich nicht. Viele charakteristische Stileigentümlichkeiten weisen die Zeichnung — trotz einiger Schwächen — der Hand Cranachs zu.

52. Kopf eines Bauern.
London, British Museum.

Pinsel in Wasser und Deckfarben. 238 × 167 mm. Aus der Slg. Sloane. Oben rechts ein gefälschtes Dürermonogramm. E. Bock veröffentlichte das bisher für eine Dürerarbeit angesehene Blatt in („Handzeichnungen deutscher Meister" von Friedländer-Bock, Tafel 68). Abb. Lippmann: Dürerzeichnungen

Nr. 227 und Dürer Society, Nr. 10. Erw. bei Jacob Rosenberg in dem Aufsatz über die Cranachporträts in Reims im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 1934, III. Heft, und um 1505 datiert.
Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. Schilling existiert eine Variante dieses Kopfes in der Slg. von Viktor Koch, London, die sich nach eigener Prüfung als eine spätere Kopie herausstellte.
Um 1520—1525.

53. Bildnis des Hans Luther.
Wien, Albertina, Inv.-Nr. 26 156.
Pinselzeichnung mit Deckfarben. 196 × 183 mm. Das Blatt ist den äußeren Konturen des Kopfes folgend ausgeschnitten. Aus Salmschem Besitz.
Abb. und Bestimmung von Benesch in den Graphischen Künsten von 1932, Beilage, S. 16.
Abb. in dem Albertina-Katalog von Tietze-Conrad, Benesch.
Abb. bei Friedländer-Rosenberg im Text, S. 23, und Pantheon 1933, Band XI, S. 60.
Die Zeichnung gab die Vorlage zu dem Porträt von Luthers Vater auf der Wartburg (Friedländer-Rosenberg, Nr. 253) ab und ist mit dieser 1527 entstanden.

54. Gepanzerter Ritter als Wappenhalter.
Erlangen, Universitätsbibliothek, Katalog Nr. 1268.
Schwarze Federzeichnung, dunkelgrau laviert. 308 × 329 mm.
Abb. bei E. Bock, Tafelband des Erlanger Katalogs, S. 257, 1268. Nach Bock handelt es sich um die Wappen Johann Friedrichs I. und der Sybille von Cleve, die sich 1527 vermählten. Der große Entwurf dürfte als Vorlage zu einer Wanddekoration gedient haben. In den kurfürstlich-sächsischen Schlössern werden große Wappenmalereien als Wandschmuck in alten Beschreibungen ausdrücklich erwähnt (im Wittenberger Schloß).

55. Rückenakt eines stehenden Mannes mit Keule.
Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. 5014.
Schwarze Federzeichnung mit bräunlich-grauer Lavierung. Das unregelmäßig ausgeschnittene Papier folgt dem Umriß der Gestalt. Aufgeklebt auf einer braun grundierten Unterlage. Größe der Unterlage 254 × 132 mm.
Aus den Slgn. Gigoux und A. v. Beckerath. Die Bezeichnung „Lucas Cranach" von späterer Hand.
Winkler (Jahrb. d. Pr. Kunsts. 1936) datiert in die frühe Wittenberger Zeit.
Abb. Lippmann-Grote, II. Auflage, Nr. 200. Abb. bei Friedländer-

Bock, Nr. 5014, und bei Oskar Hagen „Deutsche Zeichner" T. 51.
Um 1527.

56. Das silberne Zeitalter.
Berlin, Kupferstichkabinett, Nr. 385.
Silberstiftzeichnung. 193 × 143 mm. Aus der Slg. Lawrence. Abb. bei Glaser, Tafel XV. Abb. bei Lippmann-Grote, II. Auflage, Nr. 199, bei Friedländer-Bock, Nr. 385, und bei Koch, Tafel 30.
Die Darstellung steht inhaltlich den Gemälden Cranachs, die das silberne Zeitalter versinnbildlichen, nahe (Friedländer-Rosenberg, Nr. 215—17). Auch der Satyr kommt in diesem Zusammenhange auf der 1530 datierten Variante vor (Schuchardt II, S. 132, Nr. 420).
Um 1527—1530.

57. Sitzendes nacktes Paar, Flöte und Geige spielend.
Erlangen, Universitätsbibliothek, Nr. 1269.
Braune Federzeichnung mit grauer Lavierung. 75 × 107 mm. E. Bock, Erlanger Katalog, Abb. Tafel 257, Nr. 1269.
Vielleicht Studie zu einem der Gemälde, die das goldene Zeitalter darstellen (Friedländer-Rosenberg, Nr. 213—14). Dort findet man ähnliche nackte Paare, allerdings ohne Musikinstrumente.
Um 1530.

58. Das Urteil des Paris.
Braunschweig, Anton-Ulrich-Museum.
Braune Federzeichnung. 201 × 144 mm. Wasserzeichen: Gotisches p mit Blume (der untere Teil fehlt). Auf der Rückseite Entwurf zu einem Epitaph, Katalog Nr. 59.
Abb. in Handzeichnungen alter Meister in Braunschweig, Prestelgesellschaft, I, 9 und bei Koch, Tafel 31. Erw. bei Friedländer-Rosenberg im Katalog, Nr. 210c.
Um 1527—1530 im Zusammenhange mit den Cranachgemälden entstanden, die Friedländer-Rosenberg unter Nr. 207—210 abbilden.

59. Entwurf zu einem Epitaph.
Braunschweig, Anton-Ulrich-Museum.
Schwarze Federzeichnung. 201 × 144 mm. Rückseite des Blattes mit dem Parisurteil. Wie die Vorderseite aus den Jahren 1527—1530.

60. *Adam und Eva im Paradies.
Haarlem, Slg. Königs, D. I. 37.
Braune Federzeichnung. 187 × 129 mm. Die Cranachsignatur von späterer Hand. Aus der Slg. Licht.
Um 1530.

61. Sündenfall und Erlösung der Menschen.
Dresden, Kupferstichkabinett.
Braune Federzeichnung. 198 × 285 mm. Alter Bestand der Slg. Erworben vor 1765. Bezeichnet in der rechten unteren Ecke L. C. (eigenhändig).
Auf der Rückseite eine Widmung Cranachs: „Der durchlauchtigen hochgeborenen Fürstin und Frawen Fraw Katherina geborene Herzogin zu Mecklenburgh und Herzogin zu Sachsen". Abb. und Erklärung der Darstellungen bei Woermann, Mappe II, Tafel 20. Abb. der Zeichnung und der Adresse auf der Rückseite im Text von Friedländer-Rosenberg, S. 17, erw. daselbst im Katalog unter Nr. 183. Abb. bei Leporini, Stilentwicklung der Handzeichnung, Tafel und Katalog, Nr. 64. Erw. bei Schuchardt II, S. 47, Nr. 243.
1529.

62. Allegorie auf Sündenfall und Erlösung.
Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Inv.-Nr. 15 202.
Braune Federzeichnung. 143 × 197 mm. Wasserzeichen: gotisches p. Ehemals Slg. Lahmann.
Abb. und Beschreibung bei E. Schilling: Handzeichnungen der Slg. Lahmann, Nr. 33. Erw. bei Friedländer-Rosenberg, Katalog Nr. 183.
Um 1530.

63. Altarflügelentwurf mit der Allegorie auf Sündenfall und Erlösung.
Braunschweig, Anton-Ulrich-Museum.
Braune Federzeichnung, dunkelgrau laviert. 232 × 86 mm.
Einfassende Randlinien. Die Zeichnung ist stark beschädigt, der emporgehobene Arm des Täufers ist fast verschwunden. Erw. bei Schuchardt III, S. 136, Nr. 11.
Zugehörig das folgende Blatt. Beides Teile des Themas vom Sündenfall und der Erlösung der Menschen. Die beiden Blätter der linken Bildhälfte fehlen. Es handelt sich um Entwürfe zu Altarflügeln, wie sie der Schneeberger Altar (um 1539) in geschlossenem Zustande zeigt.
Um 1530 bis 1540.

64. Altarflügelentwurf mit der Allegorie auf Sündenfall und Erlösung.
Braunschweig, Anton-Ulrich-Museum.
Braune Federzeichnung, dunkelgrau laviert. 234 × 87 mm.
Einfassende Randlinien. Erw. bei Schuchardt III, S. 136, Nr. 12.

65. Leuchterentwurf.
Weimar, Schloßmuseum.
Bisterzeichnung mit grauen Lavuren. 1,191 × 1,305 Mtr.
Wasserzeichen: Doppelköpfiger Adler im Schild. Zusammengesetzt aus mehreren Bogen. Aus dem Staatsarchiv.

Als Bekrönung des Leuchters wurde aus der Allegorie vom Sündenfall und Erlösung der Menschheit der Tod und Teufel überwindende Christus gewählt.
Um 1530—1540.

66. Wildschweine und Hunde.
Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 386.
Braune Federzeichnung. 150 × 241 mm. Wasserzeichen: Hohe Krone (ähnlich Briquet 4971 u. 4988). Am unteren Rande ein gefälschtes und ausradiertes Dürermonogramm. Einfassende Randlinien. Aus den Slg. Neville, Goldsmid und Suermondt.
Abb. Lippmann: Holzschnitte des Lucas Cranach, Text S. 7. Abb. Lippmann-Grote, 2. Aufl., Nr. 202 und Friedländer-Bock, Tafel 26, 386.

67. Totes Reh mit Detail eines von oben gesehenen Rehkopfes.
Paris, Louvre, R. F. 1870, Nr. 3894.
Braune Federzeichnung, grau und rotbraun aquarelliert. 200 × 284 mm. Unten gegen rechts falsches Dürermonogramm. Auf der Rückseite die folgende Zeichnung.

68. Hirsche und Rehe.
Paris, Louvre, R. F. 3894.
Braune Federzeichnung auf weißem Papier. 200 × 284 mm. Rückseite des Blattes mit dem toten Reh. 1909 bei Christie in London versteigert.
F. Lugt: Louvrekatalog Nr. 89.

68a. Stehender Hirsch.
Slg. Rosenthal, Bern. 140 × 170 mm.
Pinselzeichnung in hell- und dunkelbrauner sowie grauer Farbe. Auf der verklebten Rückseite erscheint in der Durchsicht die Darstellung einer Gemse in blau-grauer Pinselzeichnung.
In der Technik am meisten verwandt den Dresdener Wildschweinblättern.
Ich verdanke die Kenntnis dieser kürzlich in England aufgetauchten Zeichnung Herrn Dr. Schilling.

69. Ein dunkelbraun gefleckter Wildschwein, nach links.
Dresden, Kupferstichkabinett.
Braune Federzeichnung mit Deck- und Wasserfarben. 163 × 240 mm. Alter Bestand der Slg. Erworben vor 1765.
Abb. Woermann, Mappe II, Tafel 22 unten. Erw. bei Schuchardt III, S. 149, Nr. 40.
Um 1525—1530. Wenzel Hollar gibt in einem Stich (Parthey 2091) ein Wildschweinblatt Cranachs wieder, das er im Besitze des Grafen von Arundel vorfand. Das Original ist verschollen. Der Hintergrund ist wohl eine Zutat Hollars.

70. Ein graubraunes Wildschwein, nach rechts.
Dresden, Kupferstichkabinett.
Braune Federzeichnung mit Deck- und Wasserfarben.
142 × 229 mm. Abb. bei Woermann, Mappe II, Tafel 22 oben. Glaser, Tafel X, und Koch, Tafel 27.

71. Ein schwarzer Wildeber, nach links.
Dresden, Kupferstichkabinett.
Braune Federzeichnung mit Deck- und Wasserfarben.
172 × 258 mm.
Die 3 Dresdener Wildschweinblätter sind gleichzeitig entstanden.

72. Tote Mandelkrähe.
Dresden, Kupferstichkabinett.
Wasser- und Deckfarben. 287 × 193 mm. Der Vogel ist an Kopf, Brust und Flügeln grün, neben der als zweite Hauptfarbe ein kräftiges Dunkelblau an den Schwungfedern in Erscheinung tritt. Einzelne braune Töne am Rücken und an Teilen der Flügel. Breiter kräftiger Schatten durch graue Lavierung. Alter Bestand der Slg. Abb. bei Glaser, Tafel XI, und erwähnt bei Schuchardt II, S. 49, Nr. 256—258.

73. Zwei tote Seidenschwänze an einem Nagel hängend.
Dresden, Kupferstichkabinett.
Wasser- und Deckfarben. 246 × 203 mm.
Die Vögel hängen einander zu gewandt an einem Nagel. Die Tiere haben braune, teils schwarze Federn an Kopf und Hals, graue Federn auf der Brust, schwarze Schwungfedern mit weißen und roten Spitzen, schwarze Schwänze mit gelben Enden. Graue Schatten an der Wand.
Abb. bei Glaser, L. Cranach in der Reihe „Deutsche Meister", 1921, S. 49.

74. Zwei tote Gimpel an einem Nagel hängend.
Dresden, Kupferstichkabinett.
Wasser- und Deckfarben. 216 × 143 mm.
Bezeichnet L. C. zwischen den Vogelfüßen und links darunter 1530.
Nach Woermann hängt links das Männchen mit roter, rechts das Weibchen mit graubrauner Brust. Die Hauben der Tiere sind schwarz. Der Rücken des linken Vogels ist graublau mit schwarz-blauen Schwungfedern. Der Vogel rechts hat schwarze Schwung- und Schwanzfedern. Braune Schatten beleben die Wand.
Abb. bei Woermann, Mappe II, Tafel 19.
Die 3 Dresdener Vogelblätter scheinen alle um 1530 entstanden zu sein.

75. *Kopf eines jungen Mädchens (Lucretia?)
Paris, Bibliothèque Nationale.
Kohle mit gelber, weißer und roter Kreide. 312 × 244 mm.
Bezeichnet oben rechts L. C. (Signatur beschädigt) und 1532.
Die Zeichnung galt bisher als Lucas von Leyden. Die Entdeckung als Cranach geht auf F. Lugt zurück.

76. Die Heilung des blutflüssigen Weibes.
Leipzig, Städt. Museum, Inv.-Nr. N. J. 15.
Braune Federzeichnung. 132 × 282 mm. Aus der Dörienschen Slg. Unten gegen links eine spätere Cranach-Signatur.
Abb. bei Glaser, Tafel V. Abb. bei Friedländer-Rosenberg im Text, S. 20. Daselbst auch S. 21 Abb. des ausgeführten Gemäldes in der Aschaffenburger Slg. Abb. und Beschreibung bei Julius Vogel: Studien und Entwürfe älterer Meister im Städt. Museum zu Leipzig.
Um 1530—1535.

77. Herkules bei Omphale.
Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 13 712.
Braune Federzeichnung mit grauer Lavierung. 208 × 145 mm.
Die Bezeichnung L. C. am linken Bildrand von späterer Hand.
Aus dem Kunsthandel, Herkunft unbekannt.
Erw. bei Friedländer-Rosenberg, Katalog Nr. 225.
Um 1537.

78. *David und Bathseba.
Leipzig, Archäologisches Institut.
Braune Federzeichnung mit grauer Lavierung.
Erw. bei Friedländer-Rosenberg unter Nr. 288 F. im Katalog.
Dem gleich thematischen Bild im Berliner Schloß verwandt.
Nach 1537.

79. Frauen überfallen Geistliche.
Berlin, Kupferstichkabinett, Nr. 4798.
Braune Federzeichnung mit grauer Lavierung. 179 × 314 mm.
Die streifenförmige Zeichnung ist oben sehr beschädigt und ausgerissen. Einfassungslinie am unteren Rand. Vielleicht aus der Slg. von Dillis. Erw. bei Friedländer-Bock, Textband Nr. 4798, S. 19.
Nach 1537.
Zugehörig das folgende Blatt.

80. Frauen überfallen Geistliche.
Nürnberg, Germanisches Museum, Hz. Nr. 4.
Braune Federzeichnung, dunkelgrau laviert. 177 × 655 mm.
Einfassungslinie am unteren Rand, oben stark ausgerissen.

Der Nürnberger Streifen ist aus zwei Teilen zusammengesetzt. Länge des erhaltenen Streifens (mit dem Berliner Teil) etwa 1 Meter.
Um 1537.

81. Christus in der Vorhölle.
Berlin, Kupferstichkabinett, Nr. 505.
Braune Federzeichnung, grau laviert. 263 × 178 mm.
Quadrierter Kompositionsentwurf. Stark beschädigt und abgenutzt. Aus der Slg. König Friedrich Wilhelms I. Oben links von fremder Hand „Lucas Cranach". Darunter „Diß Biltnus Lucas Cranach seine eigene Hand".
Abb. Friedländer-Bock, Tafel 25, 505. Erw. Schuchardt, II, S. 26, Nr. 41. Verwandt mit dieser Darstellung die linke Szene auf dem Aschaffenburger Schulwerk „Christi Höllenfahrt und Auferstehung". S. Flechsig die „Tafelgemälde des Lucas Cranach", Abb. Tafel 67 u. 68. Spät, aber wohl eigenhändig. Nach 1527.

82. Totes Reh.
Dresden, Kupferstichkabinett.
Aquarell. 130 × 220 mm.
Die Schrift unten von Cranachs eigener Hand: „Daß gewild ist an unßer frawen liechtmeß abent gefangen worden (1539) das hat der Rihan schmid im Zuig gestochen". Fraglich ob eigenhändig — trotz der Unterschrift des Meisters.

83. Sibylle v. Cleve.
Reims, Musée de la ville, Katalog, Nr. 709.
Pinselstudie auf braun gegründetem Papier, ca. 305 × 202 mm.
(Die Größe der Reimser Zeichnungen sind nur annähernd bestimmbar, da die Blätter stark ausgerissen und unregelmäßig beschnitten sind.) Der Kopf von weißlich rosa Inkarnat. Das übrige mit dunkelbraunen Pinselstrichen skizzenhaft angedeutet. Auf Haube und Halskrause steht die sächsische Devise „Als in Ehren".
Jacob Rosenberg bestreitet die Angabe des Reimser Katalogs, daß hier Sibylle v. Cleve dargestellt sei, in seinem Aufsatz über die Reimser Porträtstudien im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 1934 III. Heft, S. 181 ff. Für Sybille v. Cleve spricht die Aehnlichkeit mit dem Weimarer Porträt (Friedländer-Rosenberg 202), sowie die Devise, die fast auf allen Bildern der Sibylle wiederkehrt. Vor allem sei auf den Brosamerholzschnitt (Geisberg, Nr. 418) hingewiesen, der dem vorliegenden Cranachporträt sehr nahe steht. Rosenbergs Bestim-

mung auf eine der Töchter Herzog Heinrichs auf Grund von Familienähnlichkeit ist zu unsicher, um Anerkennung zu finden. Um 1528—1530.

84. *Bildnis einer sächsischen Prinzessin mit Netzhaube und großer Schmuckkette.
Haarlem, Slg. Königs, D I 221.
Schwarze Kreidezeichnung mit Rötel und Weißhöhung auf hellbraunem Papier. 295 × 195 mm. Ehemals Slg. J. W. Boehler. Abb. bei Glaser: Tafel XIV und bei F. Becker: „Handzeichnungen alter Meister in Privatsammlungen", 1922, Abb. 3.
Um 1530—1535. Mit Recht vermutet J. Rosenberg in der Dargestellten eine sächsische Prinzessin, da der reiche Schmuck eine fürstliche Persönlichkeit verrät und die Haltung der Zeichnung an die Reimser Porträtstudien erinnert.

85. Bildnis eines bärtigen Mannes (sächsischer Fürst).
Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 2378.
Pinsel in Aquarell und Deckfarben auf gelblichbraun grundiertem Papier. 252 × 172 mm. Aus den Slgn. Le Roy-Ladurie und Suermondt.
Abb. bei Lippmann-Grote I. Aufl. Nr. 13 bei Friedländer-Bock Nr. 2378. Farbige Reproduktion bei O. Götz. „Altdeutsche Porträtzeichnungen", Tafel 4.
Um 1530—1540.

86. Herzog Ernst der Bekenner von Braunschweig-Lüneburg.
Reims, Musée de la ville, Katalog Nr. 712.
Pinselstudie auf braungegründetem Papier mit Deckfarben, ca. 292 × 197 mm. Bräunliches Inkarnat der Haut mit rötlichen Farben untermischt. Weiße Lichter auf Stirn und Augenpartien. Schwärzlich-braunes Haar. An einer Kette trägt der Fürst einen Orden, der mit Edelsteinen besetzt ist und im Mittelfeld einen Adler zeigt. Abb. bei Rosenberg, Jahrbuch der Pr. Kunstsammlungen, 1934, S. 181, Abb. 1.
Rosenberg identifizierte den Dargestellten nach einem Porträt des Cranach-Kopisten J. S. in Gotha. Ein Porträt des Fürsten hat Cranach 1538 gemalt (siehe Regling: Jahrbuch der Pr. Kunstsammlungen 1928, S. 96, Anm. 4). Das Porträt war für die Galerie des Schlosses Hardenberg bestimmt.
Um 1538.

87. Herzog Philipp v. Pommern.
Reims, Musée de la ville, Katalog Nr. 714.
Pinselstudie auf braungegründetem Papier, ca. 345 × 240 mm. Unten bezeichnet „Herzog fhilips von pommeren" von Cranachs Hand. Braunes Inkarnat des Kopfes mit Weißhöhung.

Abb. H. Bethe: Monatsblätter der Gesellschaft für pommersche Geschichte und Altertumskunde, 1933, Nr. 12, und Rosenberg, Jahrbuch der Pr. Kunsts. 1934, Abb. 3.
Auf diese Cranachzeichnung geht das 1541 datierte Gemälde Philipps I. v. Pommern im Schloßmuseum zu Weimar zurück.
Vor 1541.

88. Herzog Ernst IV. von Braunschweig-Grubenhagen.
Reims, Musée de la ville. Katalog Nr. 713.
Pinselstudie mit Deckfarben auf braungegründetem Papier. 345 × 235 mm. Bezeichnet unten von Cranachs Hand: „Herzog Ernst von Grubenhagen". Bräunliches Inkarnat der Haut, mit aufgesetzten rosa Farben und weißen Lichtern.
J. Rosenberg: Jahrb. der Pr. Kunstslgn. 1934, Abb. 2.
Der Kopf fand kehrseitige Verwendung in dem Bildnis des Herzogs auf dem großen Gemälde der Hirschjagd von 1545 im Prado (Friedländer-Rosenberg, Nr. 331). Die Porträtaufnahme in Reims diente wahrscheinlich zu einem Bildnis des Herzogs in der Porträtgalerie auf Schloß Hardenberg. Das Gemälde ist heute verschollen, doch geht die von Valentin Maler 1575 geschaffenene Medaille (s. Regling: Jahrb. der Pr. Kunsts. 1928, Tafel von Seite 93, Nr. 8) auf dieses Bildnis zurück.

89. Fürst Wolfgang v. Anhalt.
Reims, Musée de la ville, Katalog Nr. 708.
Pinselzeichnung mit Deckfarben auf braun gegründetem Papier, ca. 315 × 207 mm.
J. Rosenberg, Jahrbuch d. Pr. Kunsts., 1934, Abb. 7. „Unbekannt um 1530—1540". Der Fürst ist auf dem Gemälde der Hirschjagd von 1545 im Prado (Friedländer-Rosenberg, Nr. 331) dargestellt (4. Figur von links). Nach Rosenberg handelt es sich dort um den anhaltischen Fürst Wolfgang, der auf dem Gemälde hinter seinem Bruder Georg III. stehend erscheint. Rosenberg hat diesen Zusammenhang anscheinend übersehen.
Um 1545.

90. Bildnis eines Unbekannten mit Ordensband und Barett.
Reims, Musée de la ville, Katalog Nr. 716.
Pinselzeichnung mit Deckfarben auf braun getöntem Papier, ca. 293 × 195 mm.
J. Rosenberg, Jahrbuch d. Pr. Kunsts. 1934, Abb. 8.
Der Reimser Katalog sieht in dem Dargestellten König Christian v. Dänemark. Das Cranachbild von 1523 (Friedländer-Rosenberg, Nr. 127) zeigt abweichende Züge, ganz abgesehen davon, daß ein solches Datum für die Reimser Studie zu früh wäre.
Um 1530—1540.

91. Bildnis eines Unbekannten (sächsischer Fürst).
Reims, Musée de la ville, Katalog Nr. 707.
Pinselstudie mit Deckfarben auf braun getöntem Papier, ca. 310 × 235 mm. Das Blatt oben abgeschnitten. Haare und Kopfrundung später ergänzt.
Abb. im Pantheon 1934, S. 129 (Aufsatz von H. Bethe) und J. Rosenberg, Jahrbuch d. Pr. Kunsts. 1934, Abb. 6.
H. Bethe glaubte in dem Dargestellten den Torgauer Schloßbaumeister Conrad Krebs erkennen zu können. Rosenberg widerspricht dieser Ansicht und sieht in dem Dargestellten eine unbekannte fürstliche Persönlichkeit.
Um 1530—1540.

92. Bildnis eines Unbekannten.
Reims, Musée de la ville, Katalog Nr. 715.
Pinselzeichnung mit Deckfarben auf braun gegründetem Papier, ca. 159 × 165 mm.
J. Rosenberg, Jahrbuch der P. Kunsts. 1934, Abb. 5. Rosenberg hebt die Aehnlichkeit mit dem Gothaer Bild des Monogrammisten J. S. hervor, das den zweiten Sohn Georgs des Bärtigen, Herzog Friedrich v. Sachsen darstellt. Die Aehnlichkeit reicht aber nicht aus, um die Reimser Studie mit Sicherheit zu identifizieren.
Um 1530—1540.

93. Kopf eines bärtigen Mannes, nach rechts.
Paris, Louvre, R. F. 4652.
Pinselzeichnung mit Deckfarben auf rötlich braunem Papier, 210 × 160 mm. Ehemals Slg. François Flameng (bis 1919).
Abb. im Louvre-Katalog: Ecole allemande, bearbeitet von Louis Réau, S. 16, Abb. 20. Abb. „Les Arts" 1918, Nr. 167, S. 20 und Versteigerungskatalog der Slg. Flameng, 1919, Abb. 12.
Das Blatt stammt wahrscheinlich aus der im Museum zu Reims befindlichen Serie von Porträtzeichnungen, aus der in den Revolutionsjahren einige Stücke verschollen gingen.
F. Lugt: Katalog der Louvrezeichn., Nr. 86, Tafel XXVIII.
Um 1530—1540.

94. Bildnis eines sächsischen Prinzen.
Reims, Musée de la ville, Katalog Nr. 710.
Pinselzeichnung mit Deckfarben auf braun gegründetem Papier, ca. 295 × 208 mm.
J. Rosenberg, Jahrbuch d. Pr. Kunsts. 1934, Abb. 9.
Auffallend ist die Aehnlichkeit mit Prinz Severin v. Sachsen. Gemälde Cranachs (Friedländer-Rosenberg, Nr. 246). Die Reimser Studie müßte danach um 1526 entstanden sein.

95. Bildnis eines sächsischen Prinzen.
Reims, Musée de la ville, Katalog 711.
Pinselstudie mit Deckfarben auf braun getöntem Papier, ca. 265 × 190 mm.
J. Rosenberg, Jahrbuch d. Pr. Kunsts. 1934, Abb. 10.
Der Dargestellte ist unbekannt.

Werkstattarbeiten und Kopien

Aschaffenburg: Schloßbibliothek.

96. Der Hlg. Valentin. Z. II, 31. Federzeichnung, getuscht, 162 × 115 mm. Kopie nach Cranach. Münchner Jahrbuch 1932, S. 65 ff.
97. Grablegung Christi. Z. II, 33. Federzeichnung, 265 × 186 mm. Kopie nach Cranach.

Berlin, Kupferstichkabinett.
Vgl. den Katalog von Friedländer-Bock, S. 19—20 (Textband).

98. Der Tod der Maria (Nr. 4182). Braune Federzeichnung; 215 × 158 mm. Die Zeichnung scheint mir für Cranach zweifelhaft. Es handelt sich hier wohl um eine Schülerarbeit. Thematisch verwandt der Marientod aus dem Holzschnitt „Das Leben Mariä" (Geisberg 563).
99. Die Heilige Sippe (Nr. 699). Braune Federzeichnung, grau laviert; 197 × 143 mm. Die schöne Zeichnung ist stilistisch für Cranach fremdartig. Arbeit eines Cranachschülers. Um 1510 bis 1512.
100. Die 14 Nothelfer (Nr. 5644). Braune Federzeichnung, grau laviert. 120 × 314 mm. Die Zeichnung geht auf das Gemälde Cranachs in der Stadtkirche zu Torgau (Friedländer-Rosenberg, Nr. 15) zurück. Die dort gegebene Komposition ist stark verändert. Das Blatt stammt von einem Cranachschüler, der sich stilistisch eng an den Meister anschließt.
101. Das Abendmahl in einem Renaissancerahmen (Nr. 4262). Braune Federzeichnung, grau laviert. 186 × 135 mm. Aus der Werkstatt Cranachs um 1530—1540.
102. Die eherne Schlange (Nr. 507). Federzeichnung, laviert. Durchmesser 215 mm. Unten am Kreuz mit der Cranachschen Schlange und 1515 bezeichnet. Zeichnung eines von der Donauschule beeinflußten sächsischen Meisters im Umkreis Cranachs. Lemberger, an den erinnert wurde, ist selbständiger und eigenwilliger.
103. Hiob wird von seinem Weib mit Wasser übergossen, daneben 2 Musikanten. Darunter 2 Männer mit jungen Dirnen (Nr. 1282).

Feder in braun und blau, getuscht und aquarelliert, 285 × 216 mm. Zeichnung aus der Cranachwerkstatt nach dem Jabachschen Altar von Dürer. Vgl. die Dürerkopien aus der Cranachschule Bock, Erlanger Katalog, Nr. 1300—1311.

104. Drei stehende Frauen, die mittlere mit einem Schoßhund (Nr. 2037). Schwarze Federzeichnung, laviert. 252 × 181 mm. Aus der Werkstatt Cranachs.
105. Ein Reiter vor den Kreuzen Christi und der drei Schächer, vorbeireitend (Nr. 2037). Schwarze Federzeichnung, in Strichel- und Punktmanier. 300 × 205 mm. Schwache Kopie des Gemäldes (Friedländer-Rosenberg, Nr. 303).
106. Die Auferstehung Christi (Nr. 697). Schwarze Federzeichnung, getuscht. 324 × 210 mm. Aus der Werkstatt Cranachs.
107. Die Gefangennahme Christi, Kopie nach dem Holzschnitt B. 8 (Nr. 4792). Schwarze Federzeichnung, laviert. 236 × 168 mm.
108. Das Urteil des Paris (4793). Schwarze Federzeichnung, 353 × 232 mm. Kopie des 17. Jahrhunderts nach Cranachholzschnitt, B. 114. Hinzugefügt sind im Vordergrund 2 Hunde nach Dürers Eustachiusstich.
109. Melanchthon, Kopie nach dem Holzschnitt Cranachs, Heller 304. Schwarze Federzeichnung, teilweise aquarelliert, 439 × 331 mm. Die Kopie stammt wahrscheinlich aus dem 17. Jahrhundert.
110. Martin Luther (Nr. 4794). Pinsel in braun, zur Uebertragung durchstochen. Gegenseitig mit der Schlange und 1528 bezeichnet. 403 × 283 mm.
Ein ähnliches Blatt befindet sich in Weimar. Die Berliner Blätter gehen auf die Gemälde Luthers und seiner Gattin zurück, die Friedländer-Rosenberg Nr. 251 abbilden.
111. Katharina v. Bora (Nr. 4795). In derselben Art wie das Lutherbildnis. 398 × 303 mm.

Braunschweig, Kupferstichkabinett des Anton-Ulrich-Museums.

112. Die Gefangennahme Christi. Graue Pinselzeichnung; 209 × 265 mm. Die Formensprache ist Cranach stark verwandt; doch ist eine sichere Bestimmung auf den Meister selbst, wegen der sonst nicht vorkommenden Technik, unmöglich. Wir haben es vermutlich mit einer Kopie eines Cranachschülers nach einem Originalentwurf des Meisters zu tun. Eine ähnliche Pinselmanier befindet sich auf der Zeichnung eines Cranachschülers in London (British Museum), die eine Kreuzigung darstellt (Kat. 132). Abb. Prestel-Gesellschaft (Braunschweig) I, 8.
113. Maria mit dem Leichnam Christi. Graue Pinselzeichnung; 132 × 159 mm. Die Zeichnung stammt von derselben Hand wie die vorangehende Zeichnung.

114. Kopie nach dem Cranachholzschnitt, B. 11. Schwarze Federzeichnung, braun laviert. 179 × 259 mm. Aus der Slg. in Wolfenbüttel. Wohl aus der Werkstatt Cranachs.

115. Kopie nach dem Cranachholzschnitt B. 47. Feder, graubraun laviert. 125 × 163 mm. Erw. Schuchardt III. S. 136, Nr. 13.

116. Kopie nach dem Cranachholzschnitt B. 37. Feder, graubraun laviert. 126 × 173 mm. Von derselben Hand wie die vorhergehende Kopie. Erw. Schuchardt III, S. 136, Nr. 14.

Budapest, Nationalgalerie.

117. Der Hlg. Georg, stehend. Federzeichnung, laviert. Auf grün grundiertem Papier mit Weißhöhung. 204 × 91 mm. Abb. bei Schönbrunner-Meder, Albertinapublikation, Nr. 723. Die Zeichnung steht dem Holzschnitt des Hlg. Georgs im Wittenberger Heiligtumsbuch von 1507—1509 außerordentlich nahe. Vermutlich haben wir hier eine auf diese Cranachkomposition zurückgehende Zeichnung eines Schülers vor uns. Um 1509.

Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie.

118. Stehender Hirsch, Inv.-Nr. 2, 5. Abklatsch einer Kohlezeichnung aus dem Cranachkreis. Leicht aquarelliert. 254 × 190 mm. Zugehörig das folgende Blatt. Aus der Werkstatt Cranachs. Um 1525—1530.

119. Liegender Hirsch, Inv.-Nr. 2, 4. Abklatsch einer Kohlezeichnung, aquarelliert. 262 × 194 mm. Beide Blätter sind abgebildet bei Friedländer: Handzeichnungen deutscher Meister in Dessau, Nr. 29 und 30.

120. Schindung des Hlg. Bartholomäus; Kopie nach dem Cranachholzschnitt B. 7, S. 282, Nr. 42. Federzeichnung, 272 × 175 mm.

Dresden, Kupferstichkabinett.

121. Wilder Mann mit Wappenschild unter einem Steinportal mit einer Glocke in der Hand. Schwarze Federzeichnung mit Deckfarben. 316 × 215 mm. Das Wappen mit der weißlichblauen Speerspitze im Schild auf rotem Grund ist noch nicht identifiziert. Das Blatt stammt sicherlich aus einem Wappenbuch. Vermutlich Arbeit eines Cranachschülers, der die Vorzeichnung des Meisters benutzen konnte. Erw. Schuchardt II, S. 48, Nr. 252 zweifelt an der Autorschaft Cranachs. Scheibler schrieb das Blatt entschieden Cranach selbst zu.

122. Zwei Hirsche und sieben Hirschkühe. Braune Federzeichnung, 162 × 154 mm, schwache Schulzeichnung.

123. Ein Kriegszug. Umrißzeichnung mit der Feder. 205 × 398 mm. Falsch die Bezeichnung L. C. 1540. Schwache Werkstattarbeit.

124. Flachsbreche (ein Weib sitzt an einer Flachsbreche). Schwarze Federzeichnung, koloriert, 250 × 197 mm. Die kulturgeschichtlich interessanten Blätter „Flachsbreche", „Kopfwäsche" und „Am Waschfaß" sind späte Arbeiten aus dem Cranachkreis. Keineswegs von besonderer Qualität.

125. Kopfwäsche (3 Frauen sind damit beschäftigt, dem vor einem Waschtrog knienden Manne den Kopf zu waschen). Federzeichnung, koloriert. 245 × 197 mm.

126. Am Waschfaß (eine Frau wäscht am Waschtrog, links steht ein Mann mit einer Kerze in der Hand). Federzeichnung, koloriert. 252 × 197 mm. Bezeichnet unten links „L. Cran." (falsch).

Erlangen, Universitätssammlung.

126a. Die Erlanger Universitätssammlung besitzt zwei Originalzeichnungen Cranachs und fast 60 Werkstattarbeiten und Kopien. Nach Erlangen ist anscheinend ein Teil des Ateliernachlasses gekommen. Die Zeichnungen wurden von E. Bock im Katalog der Erlanger Sammlung (Textband Nr. 1268—1325) eingehend behandelt, so daß sich eine nochmalige Aufführung dieser Blätter erübrigt.

Florenz, Uffizien.

127. Kopf des Martin Luther. Farbige Kreise in schwarz, rot und weiß. 240 × 175 mm. Die Zeichnung ist zur Uebertragung in den Umrissen durchstochen. Abb. „I disegni della R. Galleria degli Uffizi", Nr. 47. Katalog der Handzeichnungen der Uffizien von 1896, fasc. 5, S. 330, Nr. 2285. Das Blatt stammt aus der Werkstatt Cranachs. Vgl. die Blätter von Luther und seiner Frau in Berlin und Weimar, die ebenso zur Uebertragung auf die Tafel durchlöchert sind.

127a. Teilstück einer hl. Sippe, Kopie nach d. Cranachholzschnitt B. 5 (L. 36). Braune Federzeichnung, grau laviert. 183 × 204 mm. Die Zeichnung eines Cranachschülers, ist rechts stark beschnitten.

Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.

128. Enthauptung der Hlg. Barbara. Schwarze Federzeichnung, 219 × 157 mm. Wasserzeichen: Ochsenkopf mit Dreieck auf der Stange. Abb. bei E. Schilling: Die Slg. Lahmann, Seite 35. Aus der Werkstatt Cranachs. Verwandt ein Gemälde (Cranachschule) im Kunsthandel, Frankfurt a. M.

129. Kopie nach dem Holzschnitt B. 3. Inv.-Nr. 651. Braune Federzeichnung auf schwach rosa getöntem Papier. 267 × 196 mm. Wasserzeichen: Krug mit Blume. Das Blatt trägt links unten

und auf der Rückseite die Bezeichnung: mr L. Cranach. Schuchardt II, S. 60, Nr. 299. Die Kopie gibt aus dem Hieronymusholzschnitt von 1509 (Geisberg, Nr. 600) nur die Landschaft wieder.

Haarlem, Sammlung Königs.

130. Landschaft mit einem Weidenbaum und einer Burg auf felsigem Flußufer im Hintergrund. Federzeichnung auf rötlich gefärbtem Papier. 256 × 184 mm. Wasserzeichen: Ochsenkopf mit Krone und Blume (ähnlich Briquet 15219), ehemals Slg. Heckowitzka. Abb. im Versteigerungskatalog von Börner, Leipzig und P. Graupe, Berlin, in Berlin, 12. Mai 1930 (Nr. 58). Die Zeichnung stammt nicht von der Hand Cranachs. Sie ist auch als Kopie nach einer verschollenen Cranachzeichnung der Wiener Jahre fraglich. Der Zeichner benutzt aber Bildmotive, die sich ähnlich in frühen Werken Cranachs wiederfinden. Vgl. den Landschaftsausblick auf der Münchener Kreuzigung von 1503, sowie die Burg im Hintergrund des Berliner Liebespaar-Blattes von 1504.

Halle, Universitätsbibliothek.

131. Weltgericht (auf der Rückseite des Einbanddeckels der Wittenberger Matrikel). Braune Federzeichnung, koloriert. Erw. Schuchardt III, S. 160, Nr. 59. Zeichnung aus der Werkstatt Cranachs. Die rechte Hälfte zum Teil überklebt.

London, British Museum.

132. Die Kreuzigung. Feder, laviert. 311 × 210 mm. Das Blatt stammt sichtlich nicht von der Hand Cranachs, geht aber vielleicht auf einen Originalentwurf zurück. Kompositionell am nächsten steht der Zeichnung das Gemälde der Kreuzigung in Chicago von 1538 (Friedländer-Rosenberg, Nr. 302). Ein Teil der Zeichnung ist ganz mit dem Pinsel ausgeführt und erinnert in der Technik an die beiden Braunschweiger Blätter (Nr. 112 und 113 des vorl. Katalogs), die von demselben Cranachschüler stammen können.

133. Das Martyrium des Hlg. Jakobus. Braune Federzeichnung mit brauner Lavierung. 163 × 126 mm. Kopie nach dem Cranachholzschnitt B. VII, 282, 39 (Geisberg 583).

München, Graphische Sammlung.

134. Der Tanz um's goldene Kalb. Inv.-Nr. 37840. Schwarze Federzeichnung. 283 × 195 mm. Aus der Werkstatt.

135. Christus und die Ehebrecherin, Inv.-Nr. 40463. Braune Federzeichnung, 206 × 206 mm. Aus dem Bayerischen Nationalmuseum. Die schwache Kopie gibt vielleicht ein verschollenes Gemälde Cranachs wieder.

Paris, Louvre.

136. Altarentwurf mit der Darstellung des Abendmahls im Schrein. Nr. d'Ordre 18877. Braune Federzeichnung mit grauer Lavierung. 240 × 251 mm. Ränder und Ornamente gelb aquarelliert. Der Altar zeigt in geöffnetem Zustand auf dem linken Flügel den Hlg. Wolfgang (bez.), auf dem rechten Flügel den Hlg. Nikolaus (unten bez.). Im geschlossenen Zustand sind auf den vier Außenflügeln von links nach rechts dargestellt: „Ein Bischof" (links unten bez.), Sixtus, S. Steczceiav (bez. am Heiligenschein) und „ein Bischof" (unten bez.). Die Unterschrift erklärt die auf der Predella dargestellte Szene „Wie die Brüder Joseph verkauften". Links neben der Predella steht: „Wur (im Falle, daß) dies corpus von dez abendmal nit angefangen wer, soll man darvor die Fahung (Gefangennahme) Christi im garten malen. Ist aber diß corpus angefangen ßo sol manst bleiben lassen und oben in das corpus ubor. . ." Das Uebrige abgeschnitten und unleserlich. Die Bleischrift bezieht sich wohl auf den Wunsch des Auftraggebers, der an Stelle des Abendmahls lieber die Gefangennahme Christi gemalt haben wollte. Die Beischrift nicht sicher von Cranach. Die Zeichnung stammt von einem Cranachschüler, auf den auch wohl das Berliner Blatt mit den 14 Nothelfern (Nr. 100 des vorl. Kat.) zurückgeht. Lugt: Louvre-Katalog Nr. 84; Tafel XXVI. Um 1530—1540.

137. Hirschjagd (Nr. 9 in der Mitte am oberen Rande bez.) Nr. d'Ordre 18720. Braune Federzeichnung, 200 × 304 mm. Hirsche und Hirschkühe werden von Jägern und Hunden durch einen Bach getrieben. Der Louvre bewahrt aus einer Folge von Jagdzeichnungen 4 Blätter, die aus der Werkstatt Cranachs hervorgegangen zu sein scheinen. Die Gemälde mit Hirschjagden in Wien und Madrid (Friedländer-Rosenberg Nr. 231 und 330/331) stehen den Blättern thematisch nahe. Nach einer alten Notiz auf der Rückseite eines Blattes stammen die Zeichnungen aus der Slg. des Herzogs v. Arundell. Aus einem Band, der 27 Cranachzeichnungen enthielt, soll der Herzog dem englischen König 6 zur Auswahl überlassen haben, darunter auch ein Blatt der Hirschjagdserie. Eine weitere Zeichnung dieser Folge mit der Darstellung von Hirschen und Rehen, die sich in einem Waldgehege tummeln, befindet sich in der Hamburger Kunsthalle. (Freundlicher Hinweis von Herrn Dr. Schilling.) Erw. bei Friedländer-Rosenberg unter Nr. 231 im Katalog. F. Lugt: Louvrekatalog Nr. 94—97; Tafel XXXI u. XXXII. Um 1530 bis 1540.

138. Hirschjagd (Nr. 10, oben bez.) Nr. d'Ordre 18719. Braune Federzeichnung, 182 × 308 mm. Hirsche, von Reitern umstellt, wer-

den von den Hunden angefallen. Die Zeichnung ist oben beschnitten. Die Nr. nur zur Hälfte noch sichtbar.

139. Hirschjagd (Nr. 14), Nr. d'Ordre 18717. Braune Federzeichnung, 193 × 306 mm. Die Hirsche, in den Fluß getrieben, suchen sich vor den Hunden zu retten. Eine Jagdgesellschaft folgt in einem Boot den schwimmenden Hunden.

140. Hirschjagd (Nr. d'Ordre 18718). Braune Federzeichnung. 172 × 304. Links erlegt ein Mädchen einen Hirsch mit einem Spieß, in der Bildmitte sprengt ein Reiter herbei, während seine Begleiter ihm folgen. Die Zahl fehlt infolge der Beschneidung des oberen Teiles der Zeichnung. Alle 5 Zeichnungen stammen von einer Hand. Der Zeichner, der einen durchaus selbständigen Stil vertritt, konnte bisher noch nicht ermittelt werden. Für Cranach den Jüngeren, an den man denken könnte, fehlt jede Vergleichsmöglichkeit.

141. Kopie nach dem Cranachholzschnitt, B. 45: Marter des Hlg. Bartholomäus. Federzeichnung, 162 × 124 mm. Die Kopie trägt das Datum 1561. Lugt: Nr. 91.

142. Das jüngste Gericht. Schwarze Federzeichnung. 413 × 305 mm. Das große Blatt aus mehreren Stücken zusammengesetzt. Auf der Rückseite befindet sich das Brustbild eines nackten bärtigen Mannes. Schwache Zeichnung eines Cranachschülers (von demselben wohl Nr. 131 meines Kat.). Lugt: Nr. 90.

Weimar, Schloßmuseum.

143. Kurfürst Friedrich III., der Weise. Braune Federzeichnung, koloriert. 171 × 162 mm. Der Backenbart macht eine Datierung des Blattes um 1510 wahrscheinlich. Die Zeichnung stammt von einem Cranachschüler.

144. Lukretia, sich durchbohrend. Wasser- und Deckfarben auf braun grundiertem Papier. 263 × 169 mm. Schwache Schulkopie nach dem Lukretiabild in Kassel (Friedländer-Rosenberg Nr. 103).

145. Teilkopie nach dem Cranachholzschnitt B. 1. 149 × 230 mm. Unten rechts steht „Hans Asper, Bürger zuo Zürich anno 1529". Schwache Umrißzeichnung der Hirsche und des Löwen auf der unteren Hälfte des Holzschnittes.

146. Martin Luther, Pinsel in braun. Zur Uebertragung durchstochen; mit Schlange und der Jahreszahl 1528. Aehnliche Werkstatthilfen in Berlin und Florenz. Nr. 110 u. 111 u. 127 d. vorl. Katalogs.

Würzburg, Univ.-Sammlung.

147. Kreuzigung. Kopie der Zeichnung in Cambridge (s. Kat. Nr. 8).

Verzeichnis der Originale nach Sammlungen geordnet

(Die Nummer hinter dem Titel entspricht dem Katalog.)

Berlin: Ein Schächer am Kreuz, nach rechts, Nr. 1; ein Schächer am Kreuz, nach links, Nr. 2; Liebespaar in einer Landschaft, Nr. 4; Schlafender Soldat vor einem Kamin, Nr. 14; Lucretia, nach links, Nr. 19; Lucretia, nach rechts, Nr. 20; Kreuzigung, Nr. 21; Ein Altarentwurf mit der Beweinung Christi, Nr. 35; Kopf eines bartlosen Mannes, Nr. 42; David und Bathseba, Nr. 47; Rückenakt eines stehenden Mannes, Nr. 55; Das silberne Zeitalter, Nr. 56; Wildschweine und Hund, Nr. 66; Herkules bei Omphale, Nr. 77; Frauen überfallen Geistliche, Nr. 79; Christus in der Vorhölle, Nr. 81; Bildnis eines bärtigen Mannes, Nr. 85.

Bern: Stehender Hirsch, Nr. 68a.

Braunschweig: Christus und die Ehebrecherin, Nr. 17; Urteil des Paris, Nr. 58; Epitaphentwurf, Nr. 59; Teilentwürfe zur Allegorie auf Sündenfall und Erlösung, Nr. 63 u. 64.

Cambridge (England): Fitzwilliam-Museum): Kreuzigung, Nr. 8.

Cambridge (USA): Slg. Sachs: Der Hlg. Antonius, Nr. 11.

Dessau (Anhaltische Gemäldegalerie): Judith Nr. 22; Der Hlg. Georg zu Pferd, Nr. 23; Die Hlg. Margaretha, Nr. 24.

Dresden (Kupferstichkabinett): Simson zerreißt den Löwen, Nr. 10; Ein Flügelknabe als Wappenhalter, Nr. 12; Kniender Flügelknabe im Rund, Nr. 13; Christus vor Kaiphas, Nr. 36; Geißelung Christi, Nr. 38; Christus vor Pilatus, Nr. 40; Abschied Christi von seiner Mutter, Nr. 44; Ruhende Quellnymphe, Nr. 45; Adam und Eva, Nr. 46; Sündenfall und Erlösung der Menschen, Nr. 61; Ein dunkelbraun gefleckter Wildschwein, Nr. 69; Ein graubraunes Wildschwein, Nr. 70; Ein schwarzer Wildeber, Nr. 71; Tote Mantelkrähe, Nr. 72; Zwei tote Seidenschwänze, Nr. 73; Zwei tote Gimpel, Nr. 74; Totes Reh, Nr. 82.

Erlangen (Universitätsbibliothek): Gepanzerter Ritter als Wappenhalter, Nr. 54; Sitzendes nacktes Paar, musizierend, Nr. 57.

Frankfurt a. M. (Städelsches Kunstinstitut): Christus und die Ehebrecherin, Nr. 51; Allegorie auf Sündenfall und Erlösung, Nr. 62.

Haarlem (Sammlung Königs): Adam und Eva im Paradies, Nr. 60; Bildnis einer sächsischen Prinzessin, Nr. 84.

Leipzig (Städtisches Museum): Altarentwurf mit Christus vor Kaiphas, Nr. 37; Altarentwurf mit der Geißelung Christi, Nr. 39; Das Urteil Salomos, Nr. 50; Die Heilung des blutflüssigen Weibes, Nr. 76.

Leipzig (Archäologisches Institut): David und Bathseba, Nr 78.

Lille (Musée Wicar): Johannes der Täufer, Nr. 6.

London (British Museum): Bildniskopf eines bartlosen Mannes, Nr. 41; Kopf eines Bauern, Nr. 52.

München (Kupferstichkabinett): Der Hlg. Martin, Nr. 5; Der Hlg. Valentin, Nr. 9.

München (Staatsbibliothek): Aus dem Gebetbuch Kaiser Maximilians I., Nr. 25—32.

Nürnberg (Germanisches Museum): Törichte Jungfrau, Nr. 3; Frauen überfallen Geistliche, Nr. 80.

Paris (Louvre): Altarentwurf mit der Kreuztragung Christi, Nr. 34; Kopf eines jungen Mannes, Nr. 43; Totes Reh, Nr. 67; Hirsche und Rehe, Nr. 68; Kopf eines bärtigen Mannes, Nr. 93.

Paris (Bibl. National): Kopf eines jungen Mädchens, Nr. 75.

Reims (Musée de la ville): Sibylle von Cleve, Nr. 83; Herzog Ernst von Braunschweig-Lüneburg, Nr. 86; Phillip von Pommern, Nr. 87; Ernst IV. von Braunschweig-Grubenhagen, Nr. 88; Fürst Wolfgang von Anhalt, Nr. 89; Bildnis eines Unbekannten mit Ordensband, Nr. 89; Bildnis eines Unbekannten, Nr. 91; Bildnis eines Unbekannten, Nr. 92; Bildnisse zweier sächsischer Prinzen, Nr. 94 u. 95.

Stuttgart (Kupferstichkabinett): Ritter u. Dame, Nr. 18.

Weimar (Großherzogl. Museum): Schloßgiebel, Nr. 15; Kopf eines Christophorus, Nr. 16; Altarentwurf mit der Kreuzannagelung Christi, Nr. 33; Das Martyrium des Hlg. Julian, Nr. 49; Leuchterentwurf Nr. 65.

Wien (Albertina): Christus am Oelberg, Nr. 48; Hans Luther, Nr. 53.

Wolfegg: Bärtiger Männerkopf, Nr. 7.

Quellen

(Die Literatur zu den einzelnen Zeichnungen ist im Katalog unter jeder Nummer verzeichnet.)

L. Baldaß: Das Porträt in den Donauländern (Städeljahrbuch 1922).

Bauch: Zur Cranachforschung (Quellen): Repertorium für Kunstwissenschaft 1894, S. 412.

O. Benesch: Zur altösterreichischen Tafelmalerei im Jahrbuch der österr. Kunstsammlungen 1928, S. 64 u. Ueber Jörg Breu in den Beiträgen zur Geschichte d. deutsch. Kunst II, S. 229.

Beth: Der junge Cranach. Monatshefte für Kunstwissenschaft IV, S. 25.

Buchner: Jörg Breu i. d. Beiträgen z. Geschichte d. dtschn. Kunst.

R. Bruck: Friedrich der Weise als Förderer der Kunst, Straßburg 1903.
F. Dornhöffer: Ein Jugendwerk des Lucas Cranach. Jahrbuch der K. K. Centralkommission 1904, S. 186.
Friedländer-Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach, 1932.
E. Flechsig: Cranachstudien I, 1900.
Derselbe: Die Tafelgemälde des Lucas Cranach.
C. Glaser: Lucas Cranach. In der Reihe „Deutsche Meister", 1921.
C. Glaser: Die Zeichnungen Lucas Cranachs, München 1922.
Grimschitz: Ein unbekanntes Frühwerk Lucas Cranachs. I. Den bildenden Künsten, IV. Jahrgang, Wien 1921, S. 148 ff.
H. Gollow: Der Wiener Holzschnitt von 1490—1550.
L. Grote: Georg Lemberger, Leipzig 1933.
Derselbe: Unbekannte Bilder Georg Lembergers, Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und i. Anhalt 1933—34, S. 76 ff.
Derselbe: Pantheon 1934, S. 198 ff.
C. Gurlitt: Kunst unter Friedrich d. Weisen, Archivalische Forschungen, H. 2, Dresden 1897.
J. Heller: Das Leben und die Werke des Lucas Cranach, 1810 u. 1844.
A. de Hevesi: Jacopo de Barbari, 1925.
W. Junius: Meister d. thüring.-sächsischen Cranachkreises. Zeitschr. des Vereins f. Thür. Geschichte u. Altertumskunde n. F. 1934, S. 64.
Fr. Lippmann: Die Holzschnitte des Lucas Cranach, Berlin 1895.
Michaelson: Lucas Cranach, 1902.
Dieselbe: Cranachsche Beziehungen zur Plastik (Jahrb. der Preuß. Kunstsammlungen 1900, S. 271.
Regling: Medaillenstudien II. Jahrb. d. Pr. Kunsts. 1928, S. 93.
J. Rosenberg: Deutsche Bildniszeichnungen des 16. Jahrhunderts, im Museum zu Reims. Jahrbuch d. Preuß. Kunstsammlungen 1934, III. Heft.
E. Schilling: Altdeutsche Meisterzeichnungen, Frankfurt a. M. 1934.
Chr. Schuchardt: Lucas Cranach d. Aelt. Leben nud Werke, 1851 u. 1871.
H. Voß: Der Ursprung des Donaustils, Leipzig 1907.
M. Weinberger: Zeitschrift f. Kunstgeschichte 1933, S. 10.
Fr. Winkler: Die Bilder des Wiener Filokalus (Jahrb. der Pr. Kunsts. 1936, Seite 141).

Nachtrag

Der wichtige Aufsatz Friedrich Winklers „Die Bilder des Wiener Filocalus“ im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 1936, ist mir erst einige Zeit vor Drucklegung dieser Arbeit bekannt geworden. Ich kann deshalb nur kurz zu den einzelnen dort Cranach zugeschriebenen Zeichnungen Stellung nehmen. Mit Recht sind schon lange die in der Albertina befindlichen Bildnisköpfe (Nr. 6667 und 26 156 d. Inv.) aus der Reihe von Cranachzeichnungen gestrichen worden. Winkler hält das Männerporträt (Nr. 359 des Albertinakatalogs) für eine sichere Arbeit unseres Meisters. Obwohl mir das Original unbekannt ist, kann ich mich seiner Ansicht nicht anschließen, da neben der technischen Ausführung der ganze Charakter des Blattes von Cranach wesentlich abweicht. Die beiden Knabenköpfe im Louvre, die Winkler für eigenhändige Pinselarbeiten Cranachs hält, stammen sicherlich von der Hand seines Sohnes. Einige der Stettiner Bildnisstudien Cranach des Jüngeren und seines Kreises kommen diesen stilistisch sehr nahe. F. Lugt hat in seinem Louvrekatalog die Pariser Zeichnungen der Schule Cranachs zugeschrieben (als Nr. 92 und 93, Abb. Tafel XXX).

Das Louvreblatt: „Homme nu brandissant une épée“ (Lugt Nr. 88, Tafel XXIX) kommt für Cranach nicht in Frage.

Die unter dem Namen Cranach liegende Zeichnung der vor einer Gebirgslandschaft stehenden nackten Venus (Paris, Slg. der Ecoledes Beaux Arts) stammt von der Hand eines oberdeutschen Meisters, der wohl im Umkreis Wolf Hubers zu suchen ist. Die schwer auflösbare Signatur (wohl T. G., 1517) ist unbedingt echt. Der unbekannte Meister geht in seiner Venusdarstellung auf den 1506 datierten Holzschnitt Cranachs (Lippm. 9) zurück. Die wundervolle in mehrfarbigen Kreiden ausgeführte Zeichnung hat noch nicht die Beachtung erfahren, die ihr auf Grund der künstlerischen Qualität zukommt. Ebenfalls dem Umkreis Wolf Hubers möchte ich die Zeichnung des Hlg. Sebastian in Nürnberg zuschreiben, die E. Baumeister in den Beiträgen zur Deutschen Kunst, I, S. 181, als Cranach veröffentlichte. Sie kommt ikonographisch und stilistisch (vor allem in der Darstellung der Landschaft) der 1520 datierten Sebastianszeichnung Hubers in Göttingen (Abb. bei Weinberger: W. Huber,

S. 113) auffallend nahe. Eine sehr summarische Silberstiftzeichnung aus dem Cranachkreis zu dem Porträt des Magister Nicolaus Hausmann veröffentlichte Paul Wahl in den Anhaltischen Geschichtsblättern 1935, Seite 83 ff., Abb. 4. Die schöne Bildnisstudie des Markgrafen Friedrich von Brandenburg-Ansbach, die Cambell Dodgson besitzt, ist nach freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. Schilling eine Arbeit Peter Gärtners, der in seinen Porträtzeichnungen eine gewisse Abhängigkeit von Cranach deutlich werden läßt.

Besondere Beachtung verdienen die 4 Federzeichnungen im Museo Civico zu Pavia, die Cambell Dodgson einem sächsischen Monogrammisten H. B. zugeschrieben hat. Dargestellt sind Petrus, Johannes, Simon und Bartholomäus stehend vor einer Landschaft (Abb. im Katalog der Slg. zu Pavia 1912, Nr. 70—74 und bei C. Dodgson in Old Masters Drawings, März 1935). Der Meister, der sichtlich dem charakteristischen Zeichenstil Cranachs folgt, ist als Künstler doch so selbständig, daß er nicht unmittelbar in den engeren Schulkreis des Wittenbergers einbezogen werden kann.

Lebenslauf

Geboren wurde ich Theo Ludwig Girshausen am 1. Mai 1911 zu Frankfurt am Main als Sohn des Geheimen Justizrats Theodor Girshausen und seiner Ehefrau Hedwig, geb. Fachinger. 1931 mit dem Zeugnis der Reife vom dortigen Lessing-Gymnasium entlassen, studierte ich auf den Universitäten Frankfurt a. M., München und Paris. Studienreisen führten mich mehrmals nach Frankreich, Italien und Spanien. Meine Lehrer während des kunstwissenschaftlichen Studiums waren die Herren Professoren und Dozenten: Bauch, Benkard, Brinckmann, Jantzen, Paatz, R. Schneider, Schönberger und Stange.

Das Thema vorliegender Arbeit wurde von Herrn Professor Jantzen als Preisaufgabe der Phil. Fakultät der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt a. M., gestellt. Es wurde mir gestattet, die Preisarbeit gleichzeitig als Dissertation einzureichen. Herr Professor Brinckmann und Herr Dr. Schilling haben meine Studien stets mit größtem Interesse verfolgt und gefördert. Allen genannten Herren bin ich zu aufrichtigstem Dank verpflichtet.

BRÖNNER'S DRUCKEREI, FRANKFURT A. M.